cahiers du
CINEMA

Film et roman : problèmes du Récit



prix du numéro 10 francs

numéro 185 spécial Noël 1966

Heureux celui qui peut dire « lorsque », « avant que » et « après que ». Robert Musil.

cahiers du CINEMA

N° 185 DECEMBRE 1966



« Mouchette », Robert Bresson, après Georges Bernanos.



« Aline », de François Weyergans, d'après C.F. Ramuz.

FILM ET ROMAN : PROBLEMES DU RECIT

Ce numéro a été réalisé sous la direction de Claude Ollier et Jean-André Fieschi

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8°. Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8° - Téléphone : 359-01-79.

Deux lecteurs prennent la défense de deux films dont ils estiment qu'ils n'ont pas été bien défendus par les Cahiers.

Le premier, M. Christian Oddos, nous parle de La Guerre est finie.

« J'ai été déçu par l'article (cependant très bien pensé) d'André Téchiné, comme lui semble avoir été déçu par Resnais (cet article est en effet celui d'un homme dépité par un être qu'il estimait). Et pourtant, je suis loin moi-même de partager l'euphorie totale de certains sur ce film. ... Resnais n'est pas en effet le théoricien de la construction en sables mouvants, mais le philosophe de l'abandon, de la fragilité... La vie n'est qu'un passage, une étape, vers une profondeur qu'on ne connaît pas. Tous les personnages de Resnais passent sur un océan de vagues, sur un milieu mouvant de malheurs. Ils vivent, non comme le dit Téchiné, en s'obstinant à construire, mais en prenant conscience de leur obligation de démolir, de n'entreprendre que le minimum, c'est-à-dire, en quelque sorte, un semblant d'occupations. ... Les figures dessinées par Resnais, fixées par leurs aventures, sont une maquette de la vie quotidienne où tout n'est qu'instabilité, chance et hasard (vécus par des personnages eux-mêmes parfois conscients de cette instabilité comme Diego) : la perte des siens, les examens, le jeu, les croyances qui ne se fondent sur rien de précis. Et, au fur et à mesure qu'avance l'œuvre de Resnais, rien n'échappe à la tristesse à travers laquelle il sent la vie. Rien n'est épargné successivement dans *Hiroshima, Marienbad, La Guerre est finie*, ses personnages trouvent successivement dans l'amour, l'intellect et la politique la même fragilité qui leur fait voir que, puisque les principaux sentiments sont atteints, la vie entière est remise en question. Car l'allusion est faite, à partir de l'instabilité, à une vie qui semble stable mais en fait ne l'est pas. L'instabilité de l'aventure principale, justement, est une entorse à la situation prétendument stable qui passe au second plan : c'est l'exception qui devient règle. De même que la femme dans *Hiroshima* ne respecte pas, et même trahit l'ordre établi, de même dans *La Guerre est finie*, Diego refuse l'ordre franquiste établi. Pour finir, je dirai que la Guerre d'Espagne, comme celle de Troie, n'aura pas lieu, car pour Resnais, « Réalité » et « Renoncement » commencent aussi par la même lettre. Et la guerre d'Espagne, pourtant, aura lieu (comme eut lieu celle de Troie) parce que, pour Resnais, « Réalité » et « Renversement » commencent aussi par la même lettre. Mais ce jour-là, on ne s'en rendra peut-être même pas compte, car tout semble toujours stable, quand, en réalité, rien ne l'est. »

La seconde, Mlle Kuhl, après l'article de Sylvain Godet, nous parle de « Fahrenheit » :

J'ai trouvé votre article sur « Fahrenheit » absolument horrible. Au mieux, on croirait que vous avez eu à discuter sur « Réalisme et onirisme chez Godard, Hitchcock et Truffaut ». Vous y parlez à peine de « Fahrenheit » (qui est un chef-d'œuvre, mais là n'est pas mon propos). D'abord, dès le départ, vous vous embarquez de travers. Un film existe en soi ; qu'il ait été tiré d'un bon ou mauvais livre, voilà qui est secondaire : ce n'est pas essentiel à la création. Mais ce sévère jugement sur Bradbury n'est là en réalité que pour amener la question qui va vous permettre une petite rétrospective brillamment démonstrative (quoique sous forme d'hypothèse, je le reconnais), une fois posé le théorème de Cocteau dont elle découle avec la plus séduisante rigueur. Vous replacez donc « Fahrenheit » dans l'ensemble de l'œuvre de Truffaut selon votre formule : cinéaste du « proche » quand il suit sa pente naturelle (côté réalisme), avec deux exceptions : « Jules » et « Fahrenheit » (côté onirisme ou contre-réalisme). Distinctions on ne peut plus scolaires qui restreignent considérablement le champ de vision et de jugement car elles vous conduisent à essayer d'enfermer le film dans une cage préfabriquée, un concept préétabli, le genre : « direction-réalisme-via-fiction ». Ensuite, on va de construction en construction : les critères artistiques de réussite pêchés chez Godard et Hitchcock et invoqués contre « Fahrenheit » ne servent en réalité qu'à camoufler un inavouable dépit de sophiste aux méninges frustrées. Et c'est au nom de ces critères que vous vous refusez à aimer « Fahrenheit » ! De ce fait même, la concession finale me semble non pas due à un sentiment sincère, mais plutôt au plaisir de vous offrir un paradoxe : le si bel épisode final de « Fahrenheit », d'une qualité quasiment orchestrale, ce crescendo qui monte jusqu'à un ample fortissimo et nous laisse sur un blanc point d'orgue, tout cela tiendrait d'une « incertitude bénéfique » parce qu'évocateur aussi d'une « atmosphère concentrationnaire ». Votre article se présente donc comme une cascade de déductions, une construction d'une belle cohérence interne, parfait exemple de l'aberration à laquelle peut conduire une certaine conception de la critique : purement gratuite et auto-contemplative, elle se révèle non seulement vaine (puisque incapable de nous faire communier avec la beauté de l'œuvre), mais encore sacrilège puisque la vérité, la pureté et l'évidence de cette beauté sont le prétexte de jeux solitaires et stériles. Il n'est pas difficile de comprendre comment vous en arrivez là : au lieu de vous placer au cœur de l'œuvre, avec sympathie et humilité, vous faites passer avant tout vos marottes (sont-ce même des exigences esthétiques ?) : réalisme-onirisme, nécessité d' « étages », de faux-fuyants et de pièges qui confèrent à l'œuvre son mystère — attitude purement intellectuelle ; brillante, mais sans aucun rapport avec le cinéma, art de la vision et de l'émotion dans l'amour duquel l'intelligence n'a qu'un rôle de « sécurité » à jouer. Le rôle qui est imparti à l'intelligence raisonneuse dans la « compréhension » du film n'est que la délimitation de son soubassement, après quoi, c'est l'intuition et la sensibilité qui doivent jouer pour tenter d'éclairer et de faire partager l'émotion mystérieuse que fait naître la beauté... Néanmoins, je vous assure de toute ma considération. »

« Intelligence... Sensibilité », dites-vous : voilà bien une autre de ces oppositions, de ces constructions tout intellectuelles, comme vous les reprochez à l'ami Godet. Faut-il absolument que ces deux très chères vertus se fassent la guerre et se chassent l'une l'autre ? Trop d'intelligence n'est souvent que le signe, l'expression d'un trop de sensibilité. Le meilleur exemple n'en est-il pas Truffaut lui-même : cinéaste que l'on se plaît à célébrer comme très sensible, — mais pas moins intelligent, c'est sûr. Vous dites justement que la réaction de Godet est une réaction de dépit, d'amour déçu : voilà qui à tout le moins établit sa sincérité, que vous mettez pourtant en doute...

M. Spyros Bocolinis nous écrit de Grèce pour nous faire part des méfaits qu'exerce là-bas (aussi) la censure.

1er *cas* : « La commission des « pères du cinéma » a dit non à *Olives*, court métrage de Collatos, parce que les Grecs y seraient montrés comme des gens « mauvais »... 2e *cas* : « Elle prétend que beaucoup de plans de *La Mort d'Alexandre*, également de Collatos, sont « grossiers » et doivent être supprimés de la version définitive »... 3e *cas* : *La Guerre est finie* a été projeté chez nous, mais avec deux coupures importantes : la scène de la conférence et celle de la rencontre de Diego avec les jeunes gens. » *Et notre correspondant d'ajouter* : « On coupe beaucoup en Grèce. Va-t-il falloir nous borner à faire des bandes didactiques sur l'agriculture ou des comédies optimistes ? Oui, on coupe beaucoup trop. Comment oublier aussi l'interdiction totale de *Bloko* ? »

Pour en revenir aux reproches : M. Michel Amas nous écrit (avec retard, et à l'occasion d'un réabonnement) pour nous dire ce qu'il n'a pas aimé chez nous au cours de l'année passée : « ... Bien des choses, il faut le reconnaître, mais toujours des détails ou des articles secondaires. En particulier, un article de Michel Mardore sur le film de Leenhardt consacré à Mauriac. » *Là-dessus, notre correspondant d'incendier l'un et l'autre, disant pour terminer :* « Pauvre Mauriac ! Pauvre Mardore ! J'avoue que si je n'avais pas eu à cette époque de très importants examens, j'aurais pris le temps d'abonner ma concierge aux *Cahiers*.

Néanmoins, je ne vous reprocherai pas d'aimer quelqu'un que je veux ignorer. Il y a dans votre journal une volonté de discerner le vrai du faux, le Godard du Lelouch, le principal de l'accessoire qui en fait le seul « lisible » en matière de cinéma. »

Je pense qu'au lieu de prendre feu et flammes et de vouer aux Enfers la vision mauriacienne du monde, notre correspondant, s'il avait mieux lu Mardore, et surtout mieux vu Mauriac par les yeux de Leenhardt, aurait pu prendre quelque intérêt à la peinture fidèle, émouvante, d'un monde qui se trouve être (c'est tant mieux, ou c'est tant pis) en voie de disparition.

De M. Pecquemeure (si j'ai bien lu la signature...) quelques compliments d'ordre filmographique : « Plusieurs fois déjà vous nous avez gâtés avec des filmographies détaillées, merveilleusement précises. Mais dans le nº 183, avec la biofilmographie de John Ford, vous avez accompli là un véritable tour de force... Ces onze pages miraculeuses font du numéro d'octobre une véritable relique. Bravo et mille fois merci, M. Brion. »

Perfection que venait, hélas, entacher ce qu'en argot d'imprimerie on nomme un « mastic », c'est-à-dire une inversion des lignes d'un générique avec celles d'un autre générique : dans la liste des rôles de Young Cassidy *s'est — inexplicablement — glissée une ligne venant de celle de* Two Rode Together. *Il faut donc lire, pour ce film, page 69 : « Jack Pennick (Un sergent), Chuck* Roberson (un comanche), Dan Borzage », *etc. ; et ne pas lire la même ligne dans le générique de* Young Cassidy, *bien sûr.*

Je termine en signalant que deux de nos correspondants (dont M. Andrevon, de Grenoble) nous ont écrit pour défendre le Modesty Blaise *de Losey. L'un désirerait que nous publiions son élogieuse critique, l'autre que nous disions au moins pourquoi nous n'aimons pas ce film. Losey ne reste-t-il pas, tout de même, Losey ? Autant vous dire tout de suite que nous ne déférerons pas à vos demandes (dont nous reconnaissons bien volontiers qu'elles vous honorent), car, nous aussi, justement, nous aimons Losey. C'est pourquoi, regrettant qu'il se soit ainsi oublié, nous préférons, en bons fils respectueux, jeter sur lui le manteau biblique, opération qui a, au moins, une utilité seconde : celle de combler une regrettable lacune dans le film de ce cher Noé-Huston.* — M. DELAHAYE.

P.S. *Une erreur matérielle a placé, dans notre numéro* 184, *l'article de Georges Sadoul : « Fahrenheit* 1951 », *sur la destruction des films anciens, à l'intérieur du « Cahier critique », et non avant celui-ci, comme il eût été normal. Que nos lecteurs ainsi que Georges Sadoul acceptent toutes nos excuses.* (n.d.l.r.)

le cahier des autres

Dans le nº 60 de *Arts* (16 novembre), Claude Lévi-Strauss parle ainsi :
« Le problème du cubisme, c'est que sa nature est une nature au second degré, une nature telle qu'elle ressort d'interprétations ou de manipulations antérieures. L'avenir de l'art, s'il en a un, exigerait plutôt une reprise de contact avec la nature à l'état brut, impossible au sens strict ; enfin, disons un effort dans ce sens.
J'attendrais plus, pour un renouveau des arts graphiques, de ce qu'on appelle aujourd'hui la peinture naïve, que de toutes les recherches savantes des cubistes ou des abstraits.
Qu'est-ce que c'est que la nature pour les gens dits cultivés de notre époque, qui admirent l'œuvre de Picasso ? Je tâcherai de répondre par un apologue.
Un film récent, qui m'a beaucoup donné à penser, s'appelait, en anglais, The Collector, L'Obsédé *en français, de Wyler, et la pièce de théâtre dont on l'a tiré se joue en ce moment.*
Il s'agit d'un jeune homme que l'auteur dépeint comme peu cultivé, asocial et moralement pervers parce qu'il se consacre à collectionner d'abord des papillons, puis une jolie fille qu'il séquestre et à laquelle le film donne le beau rôle : elle incarne la culture véritable, en vigueur, dans la société contemporaine ; elle appartient à une meilleure classe sociale, elle a lu des livres, elle a vu des tableaux que l'autre ignore, et cela rend la communication impossible entre les deux. Elle s'efforce vainement de faire son salut en cherchant à l'intéresser à des livres d'art, où on voit des reproductions de Picasso, justement, qui scandalisent le garçon ; pour l'auteur du film, c'est le critère même, la démonstration de son infériorité.
Or, il me semble qu'il y a là un renversement total d'un authentique système des valeurs, et que l'attitude saine, légalité mise à part, c'est plutôt celle du héros qui voue sa passion à des objets réels, les papillons, et des beautés naturelles, que ce soit des insectes ou une jolie fille, tandis que le symbole même de la facticité, si je puis dire, du goût contemporain, est illustré par l'héroïne qui ne vit, elle, qu'à travers des livres d'art — car il ne s'agit même pas des œuvres originales, point important sur la relation entre Picasso et la société contemporaine — ces œuvres, on ne peut pas les posséder, elles sont beaucoup trop chères. Or, l'élément de possession, qui relève de la sensualité, est aussi un aspect essentiel de notre relation au beau. Ainsi, le faux goût, dont le film fait l'apologie, ne consiste-t-il pas d'abord à se satisfaire de reproductions au lieu de réalités, et à travers elles, d'œuvres d'art qui offrent une réinterprétation de la nature au deuxième ou au troisième degré, en présence de quelqu'un qui cherche précisément cette « immédiateté » à la nature par des moyens qui ne sont peut-être pas très orthodoxes au point de vue du droit, mais qui, dans le fond, relèvent d'un sentiment plus juste du beau et du vrai ? »

Avec le nº 3 de la revue *Yeni Sinema*, organe du cinéma turc, nous recevons une circulaire qui précise sans ambages les positions de la revue, et ce sur un ton pour le moins péremptoire — quasi chinois ?
La position de la Revue envers le cinéma turc se concrétise dans les points suivants :
1. Le cinéma est avant tout un art. Toutes discussions sur ce sujet ne peuvent êtres qu'oisives.
2. Le passé du cinéma turc est un chaos d'où nul ne peut sortir.
3. Les réactions contre les critiques ayant comme but le cinéma turc, sont totalement déplacées. Un film projeté appartient désormais au public.
4. Des cinéastes incapables veulent excuser la médiocrité de leurs films par les mauvaises conditions de tournages et les difficultés matérielles. Tout cela n'est que duperie.
5. Les auteurs de ces films veulent faire croire que, par des mauvais films, ils répondent aux désirs du public et se mettent irresponsablement à l'abri derrière cette conception.
6. Il est évident que le passé du cinéma turc est une somme du matériel qui éclaircira son avenir. Toutefois cela n'oblige pas les cinéastes à suivre les traditions de ce passé.
7. Le cinéma turc de demain sera un cinéma totalement nouveau. Les jeunes générations lutteront pour ce cinéma. Les cinéastes d'aujourd'hui se trouvent dans l'obligation de faire un choix immédiat. Ou ils lutteront aussi pour cette même cause, ou bien ils disparaîtront sous les débris d'un régime en train de pourrir.
La Revue se trouvera aux côtés de ceux qui lutteront pour cette honnête cause. Avant tout du bon cinéma.

Citons de Marie-Claire Wuilleumier (dont on ne sait pas assez qu'elle écrit régulièrement dans *Esprit* quelques-uns des rares articles sérieux qu'il soit donné de lire sur le cinéma) un passage du texte sur *La Guerre est finie*, paru dans le nº d'octobre de ladite revue : « Le commencement de la Révolution », certainement le meilleur que l'on ait écrit sur le sujet :
« Méditation sur l'action, mais en elle, méditation dans l'action, mais sur elle, La Guerre est finie, *par son pouvoir de se mettre à la fois en et hors le récit, d'insérer dans le drame une distance et de faire de cette distance un élément dramatique supplémentaire, représente à bien des égards l'accomplissement de la recherche dialectique de Resnais. Ce dernier film ne se conçoit pas sans les expériences des premiers : il faut avoir refusé le monde, comme le font à des niveaux divers les trois précédents longs métrages, pour en réaliser l'évaluation lucide ; et l'impossibilité de l'action dans* Hiroshima, *le doute sur la réalité même dans* Marienbad, *sa redécouverte douloureuse dans* Muriel *mènent logiquement à l'engagement de* La Guerre est finie. *Car avant de dire, il faut savoir comment dire, et nier même le sens et les pouvoirs de la parole ; l'esthétique de Resnais préparait sa morale, et la grandeur de* La Guerre est finie *tient à ce que cette morale s'affirme dans la plénitude esthétique, comme si tous les procédés éprouvés antérieurement par Resnais dans sa critique du langage et de l'existence s'enracinaient ici dans les significations existentielles d'un langage critique. Anonymat, accents étrangers ou chantants, intermittences de la mémoire deviennent, dans ce milieu de réfugiés ou d'exilés, une nécessité réaliste ; la sensation du déjà vu ou l'incertitude des choses à voir, l'inconnu des portes et des visages dans les H.L.M., la répétition trébuchante des mêmes gestes, l'hésitation de la caméra devant un immeuble — tout ces échos de* Marienbad *(« non, cette fin-là n'est pas bonne » — « c'était peut-être un autre immeuble »), incarnent la condition quotidienne d'un permanent voué au changement. Et dans cette description d'un combat, le contrepoint surtout, celui de l'image et du son, du fait et de sa conscience, de l'actualité et de l'irréalité trouve son point d'insertion : la rétrospection d'*Hiroshima *— ce « souvenir toujours présent dans l'action » — se fait enfin prospection — parole et pensée du protagoniste sans cesse en avance sur l'événement, le prévoyant, l'inventant en images, qu'il s'agisse de Juan, de Nadine ou de l'enterrement de Ramon, pour tenter de le diriger ; et tandis que Resnais rejoint l'histoire contemporaine, tout passé balayé, toute trace même rejetée, il laisse à la voix, créatrice de contradiction dans* Marienbad *et de décalage dans* Muriel, *le pouvoir de maintenir la présence d'une angoisse intérieure dans un récit orienté vers la réalité extérieure. »*

Souvent beaucoup moins bien inspiré Maurice Clavel trouve dans le nº 107 du *Nouvel Observateur* des mots assez justes pour qualifier *« Un Homme et une femme »* :
« Puis je vis Cinéma *de Rossif, dont l'indicatif m'avait toujours écarté : un thème de l'enfant Mozart, infantilement parodié. Mais pourquoi pas ? L'infantilisme est un trait du temps, et même une solution à ses complexes : coincé par un échec, un choc du difficile âge adulte, on croit ou on décrète qu'on ne peut plus*

progresser ; alors on régresse et tout se résoud, bien sûr. Une certaine psychanalyse nous y aide. On n'y perd que ce qu'on appelle l'existence. Et peut-être cette idée nous permettrait-elle de proposer une fin à la querelle du film « Un Homme et une femme », *chef-d'œuvre selon les uns, fadaise selon les autres. C'est un chef-d'œuvre de l'infantilisme actuel. Evidemment, il n'y a là-dedans ni homme ni femme, encore moins deux enfants — la vertu d'enfance est suprême — mais deux régressés. Ecoutez dans ce sens la fameuse chanson « La ba da ba da... » et vous me direz...* »

L'indicatif est d'ailleurs — de la manière involontaire que Clavel souligne — ce qu'il y a de mieux dans *Cinéma* et comment pourrait-il en être autrement quand le responsable de l'émission profite d'un entretien donné au *Figaro* (du 25 octobre) pour tenir des propos où confusion, contradiction et stupidité composent l'étonnante déclaration que voici :

Ne pensez-vous pas que justement toutes les émissions actuelles empruntent systématiquement le style *Cahiers du Cinéma ?*

C'est une grande erreur. On ne peut pas imposer le point de vue de quelques milliers de gens à des millions de spectateurs. Ce peut être le rôle de la 2e chaîne. Pas de la 1re.

Cinéma nouvelle formule se compose d'un ensemble de « chapitres » : *Travelling, Dossier, Blanc et noir* et... Comment concevez-vous votre « mise en page » en fonction de cette idée ?

Travelling, *c'est l'actualité cinématographique, donc très « grand public », mais* Dossier *est fait pour intéresser les cinéphiles avertis puisqu'il s'agit de problèmes spécifiques. La séquence que nous appelons « profil » est en revanche du domaine du public, c'est l'imagerie du cinéma. De même pour* Document, *très accessible puisqu'il s'agit d'extraits d' « avant-premières » tandis qu'avec* Blanc et noir, *nous retombons dans le domaine de la presse d'opinion, l'exemple même d'une polémique ou d'une discussion (souvenez-vous de la rencontre Michel Audiard-Robbe-Grillet).*

Bref, nous voulons aller du plus large au plus étroit.

Est-ce que cette largeur de vue ne vous entraîne pas à vous placer en marge des vraies querelles — par exemple, à propos de la nouvelle vague ?

Je crois qu'il faut en finir avec cette critique de terrorisme qui aliène le public de cinéma, aliène la création cinématographique et la critique elle-même. Par terrorisme, j'entends aussi bien ceux qui disent « tout ce qui ne ressemble pas à Godard, Truffaut, etc., c'est la pire abomination », et de l'autre côté le point de vue classique : « fi de la nouvelle vague ! Revenons aux cadrages traditionnels, etc. » Terrorisme et contre-terrorisme ont fait leur temps. C'en est assez de ce côté « sauterelles » des sophistes du cinéma. Mieux vaut se rappeler la phrase de Malraux : « Le cinéma est aussi une industrie » — en étant d'abord et essentiellement une forme de représentation publique exceptionnelle de notre temps.

C'était André Brincourt qui posait les très sagaces questions.

Enfin, nous ne voudrions pas clore la revue de presse du présent numéro sans signaler — quoique nous voulions la supposer déjà lue, assimilée, voire contestée par nos lecteurs — la livraison no 8 de la revue *Communications* sur le thème « L'Analyse structurale du récit », thème, on le voit, fort proche de celui des pages suivantes même si la perspective varie. (Il est d'ailleurs moins question de James Bond ici que là.) Après une introduction de Barthes à l'analyse structurale des récits, Gérard Genette détermine avec la finesse et la profondeur qu'on lui connaît les « Frontières du récit ». « *On sait bien, par exemple,* conclut-il, *comment l'effort pour amener le récit à son plus haut degré de pureté a conduit certains écrivains américains comme Hammett ou Hemingway, à en exclure l'exposé des motivations psychologiques, toujours difficile à conduire sans recours à des considérations générales d'allure discursive, les qualifications impliquant une appréciation personnelle du narrateur, les liaisons logiques, etc., jusqu'à réduire la diction romanesque à cette succession saccadée de phrases courtes, sans articulations, que Sartre reconnaissait en 1943 dans* l'Etranger *de Camus, et que l'on a pu retrouver dix ans plus tard chez Robbe-Grillet. Ce que l'on a souvent interprété comme une application à la littérature des théories behavioristes n'était peut-être que l'effet d'une sensibilité particulièrement aiguë à certaines incompatibilités de langage. Toutes les fluctuations de l'écriture romanesque contemporaine vaudraient sans doute d'être analysées de ce point de vue, et particulièrement la tendance actuelle, peut-être inverse de la précédente, et tout à fait manifeste chez un Sollers ou un Thibaudeau, par exemple, à résorber le récit dans le discours présent de l'écrivain en train d'écrire, dans ce que Michel Foucault appelle « Le discours lié à l'acte d'écrire, contemporain de son déroulement et enfermé en lui ». Tout se passe ici comme si la littérature avait épuisé ou débordé les ressources de son mode représentatif, et voulait se replier sur le murmure indéfini de son propre discours. Peut-être le roman, après la poésie, va-t-il sortir définitivement de l'âge de la représentation. Peut-être le récit, dans la singularité négative que l'on vient de lui reconnaître, est-il déjà pour nous, comme l'art pour Hegel, une* chose du passé, *qu'il nous faut nous hâter de considérer dans son retrait, avant qu'elle n'ait complètement déserté notre horizon.* »

Et peut-être, aussi, ces « peut-être » sont-ils l'indice d'un certain relais pris par le cinéma en un sens que les pages suivantes s'efforcent de circonscrire ?

Jacques BONTEMPS

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Jacques Bontemps (Cahiers)	Jean-Louis Bory (Le Nouvel Observateur)	Albert Cervoni (France Nouvelle)	Jean Collet (Télérama)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jean-André Fieschi (Cahiers)	Michel Mardore (Pariscope)	Jean Narboni (Cahiers)	Georges Sadoul (Les Lettres françaises)
La Prise de pouvoir par Louis XIV (Rossellini)	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★	★★
Le Chat dans le sac (Gilles Groulx)		★★★	★	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★
Le Rideau déchiré (Alfred Hitchcock)	★★	★★★★	★	★	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★
Cul-de-sac (Roman Polanski)	★★	★★	★★★★	★★★	●	★★★	★	★★	★	★★★
Du courage pour chaque jour (Evald Schorm)	★	★★	★★	★★★	★★	★★★	★	★★	★	★★★
Le Deuxième Souffle (Jean-Pierre Melville)	★★★	●	★★★★	★★★★	★	●	●	★★★	●	★
Les Cœurs verts (Edouard Luntz)		★	★★	★★	★	★★	★	★	★	★★
Guerre et Paix II (Serge Bondartchouk)	★		★	★		★	●			★
La Bible (John Huston)	●	●	★	★★	●	★★		★	●	★★
La Voleuse (Jean Chapot)	●	●	●	★★★		★★	●	●	★★	★
Alvarez Kelly (Edward Dmytryk)	★	●	●	★★	●	★		●	●	★
L'Espion (Raoul Lévy)	★	●	★	★	★	★	●	●	●	●
Un million d'années avant J.-C. (Don Schaffey)	★★	●	●		●	★	●	★	●	
La Vie privée d'Hitler (Stuart Heisler)	●	●	●		★	★★	●	★	●	●
Les Russes arrivent (Norman Jewison)	●		●	★		★	●	●	●	
Tonnerre sur l'Océan Indien (Sergio Bergonzelli)	●						●	●		
Les Enquiquineurs (Roland Quignon)	●				●			●		●
La Nuit des adieux (Jean Dréville)	●				●	●		●		
Othello (Stuart Burge)	●	●	●			●	●	●		●
Soleil Noir (Denys de La Patellière)	●	●	●		●	●	●	●		●



ULYSSE ET L'ODYSSEE REDECOUVERTS PAR LE CINEMA (« LE MEPRIS », DE JEAN-LUC GODARD).



Problèmes du Récit cinématographique et romanesque

Présentation

A lire tous ceux qui, depuis le début du siècle — historiens, théoriciens, critiques — se sont souciés de mettre au jour le principe même, l'**essence** du cinéma, on s'aperçoit qu'il n'est pas un des arts traditionnels auquel on n'ait, à un moment ou l'autre, rattaché, voire assimilé, le phénomène nouveau, mais depuis si longtemps prédit, de l'animation des images. C'est ainsi que le muet fut tour à tour peinture, musique, danse, sculpture ou poésie ; le parlant théâtre, architecture, puis opéra, roman... Il y eut même un temps — dérobé — pour le cinéma « pur ».

Certes, maints éléments dérivés des diverses techniques ou empruntés à l'esprit de ces disciplines prestigieuses composent et fertilisent le film — art de synthèse, si l'on veut, mais synthèse réalisée autour d'un noyau singulièrement fluide, transparent, dont les multiples descriptions ne satisfont guère la curiosité : l'image animée serait un « double » des « apparences », ou quelque chose d'approchant. Synthèse, dès lors, de quels constituants ? Peut-être conviendrait-il mieux de dire : détournement de techniques préexistantes en vue de l'élaboration d'un objet entièrement nouveau, réfractaire par conséquent aux critères classiques, mais de cet objet-là, l'adjonction du son, de la parole, de la couleur, remet périodiquement en cause la définition. Or, si le cinéma, dès son origine, a été systématiquement, méticuleusement rapporté, confronté, à chacune de ses sources adjacentes de vie (et ici même, l'an dernier, à un certain théâtre), il semble qu'on ait par trop négligé jusqu'ici ce dénominateur commun à presque tout produit filmique : la **narrativité.**

Une narrativité touffue, drue, sournoise, envahissante, à laquelle le cinéma, dès ses débuts, n'a échappé que dans une faible mesure, et pour bien peu de temps. N'est-il pas significatif qu'un homme aussi peu préoccupé de fiction que Louis Lumière ait été rapidement amené à introduire dans ses très courtes bandes un embryon de récit, aussi ténu et rudimentaire fût-il ? Le récit, c'est déjà ce qui sépare « Bébé mange sa soupe » de « L'Entrée du train en gare de la Ciotat », ou « L'Arroseur arrosé » de « La Sortie des usines Lumière ». Dès cet instant, c'est le cinéma tout entier qui s'engage, de Feuillade à Griffith, de Chaplin à Stiller, Lang et Murnau, sur la voie du conte, quand bien même la présence de matériaux documentaires semble l'en détacher : « Nanouk », « Tabou », « Louisiana Story » sont évidemment des récits — peut-être avant tout des récits — et parmi les plus beaux qui soient.

Qu'est-ce donc qu'un récit, au cinéma ? Ou encore, quels films peuvent prétendre échapper aux catégories du récit ? Certains films d'animation, il va sans dire, quelques purs documentaires, la plupart des films publicitaires... Il convient ici, de façon plus générale, de préciser ce qui différencie le récit filmé du récit écrit, et ce qui l'en rapproche. Souvent, semblables questions ont buté sur une opposition trop brutale, trop facile, entre cinéma et littérature. Nous avons cherché à éviter ce piège : axant ce numéro sur le thème « récit romanesque et récit cinématographique », nous avons fait appel à l'expérience particulière des romanciers, des cinéastes, des essayistes, et orienté leurs recherches vers ce plan de découpement quelque peu déserté.

Qu'il nous soit seulement permis de dégager préalablement la notion de « récit » de celle d' « histoire ». En effet, s'il n'y a pas toujours « histoire » dans l'acception courante du terme, liée à la tradition romanesque, en revanche il y a presque toujours, d'une manière ou d'une autre, récit, et les modalités de ce dernier (mises en œuvre parfois parallèlement au développement d'une histoire, parfois aussi pour en accentuer l'absence ou la raréfaction) se sont singulièrement diversifiées et compliquées en littérature depuis le début du siècle, et au cinéma depuis une vingtaine d'années. Il est clair que nous ne trouvons plus d' « histoire », au sens habituel, dans « Monsieur Arkadin », « La Pointe courte » ou « Voyage en Italie », non plus que dans « Muriel » ou « Tirez sur le pianiste ». Par compensation, en quelque sorte, nous y voyons expérimentées des formes nouvelles de narration. Et la liste serait longue des œuvres qui ne sauraient plus se réclamer en rien de la traditionnelle narration linéaire ; elle irait de l'enquête journalistique (« Citizen Kane »), sociologique (« Moi, un Noir », « Jaguar », « Une femme mariée ») ou politique (« Salvatore Giuliano ») à la ballade (« Zéro de conduite », « Bande à part ») ou à la parabole apocalyptique (« Docteur Folamour », « Le Septième Sceau »), du journal intime (« Prima della rivoluzione ») au ballet fantasmagorique (« Juliette des esprits »), de l'essai (« Le Chat dans le sac ») au kaléidoscope des réminiscences (« La Comtesse aux pieds nus », « Les Fraises sauvages ») ou de l'imaginaire (« Les Horizons perdus », « L'Année dernière à Marienbad »), de ces récits à voix multiples défaits et recomposés en style d'opéra (« Senso », « Marie-Soleil ») à ces investigations épousant la démarche d'un personnage privilégié dans sa durée réelle (« Gare du Nord », les vingt-huit « chapitres » de « Walkover »).

Ce sont là, réunis au hasard, des exemples pour la plupart récents. Mais n'oublions pas que chez les anciens du cinéma scandinave, américain, allemand et soviétique, déjà les formes du récit d' « histoire » prenaient tournure éminemment complexe : qu'il nous suffise de mentionner les « Mabuse » muets, « La Charrette fantôme », « Intolérance », « La Grève » et plus d'un film de John Ford, entre autres « Le Long Voyage » et ce « Convoi des braves » (« Wagonmaster ») où quatre récits convergent à mi-parcours et interfèrent, puis se disjoignent, éclatent et se perdent de vue. D'autres grands auteurs, tout aussi rarement cités en cette matière, mériteraient que leurs inventions narratives soient inventoriées en détail : von Sternberg, Lubitsch, Renoir, Vidor, Barnett, Hitchcock, Bresson, Mizoguchi, Dovjenko, Dreyer... En fait, la difficulté d'une telle étude vient sans doute — et c'est le but principal de ce numéro que de tenter de l'élucider — de ce que le matériau de base de tout récit filmique se révèle, comme nous le notions plus haut, bien plus fuyant à l'analyse que celui, depuis longtemps répertorié et classé, du récit écrit : les formes filmiques du récit se constituent et s'articulent à partir de documents-reflets du monde extérieur, lesquels présentent obligatoirement quantité d'éléments communs qui se retrouvent identiques d'un film à l'autre, quelle que soit la manière dont tel ou tel cinéaste les capte et se les approprie (« A tree is a tree », intitule King Vidor son autobiographie). D'où un bien plus grand embarras au cinéma qu'en littérature pour dater les formes, donc pour écrire leur histoire, et par conséquent décider ou préjuger de leur viabilité, ou de leur caducité.

Il va de soi que le présent numéro ne prétend aucunement faire le tour complet d'un problème extrêmement vaste, dont l'étude n'a donné lieu jusqu'ici qu'à des incursions fragmentaires et occasionnelles. Nous avons simplement voulu défricher ce domaine, proposer quelques jalons et points de repère pour un futur travail d'ensemble. C'est ainsi que Jean Pierre Faye retrace l'évolution du récit romanesque et Christian Metz celle du récit cinématographique, que Bernard Pingaud analyse le processus d'échanges qui s'est instauré depuis quelques années entre roman et film, que Jean Ricardou pose le dilemme d'une narrativité née du seul jeu des signes qui devaient « traditionnellement » la servir et que, du site privilégié qu'il occupe, Pier Paolo Pasolini étudie le scénario en tant que structure qui veut être une autre structure.

Nous avons pensé par ailleurs qu'il serait intéressant d'interroger écrivains et cinéastes sur quelques points essentiels touchant à la nature et à l'évolution récente de ce sujet. Nous avons établi à cet effet des questionnaires que nous avons adressés à un certain nombre d'auteurs, sans distinction de génération ni de tendance. Que ceux qui nous ont fait l'amabilité de nous répondre trouvent ici l'expression de notre gratitude.

J.-A. FIESCHI et C. OLLIER.



« GOLD RUSH » DE CHARLES S. CHAPLIN.



« ALLEMAGNE ANNEE ZERO » DE ROBERTO ROSSELLINI

Les Aventures du Récitatif

par Jean Pierre Faye

Puis que ma dame de Champaigne vialt que romans a faire anpraigne.

« Tout cela est bien rendu ou du moins le serait, si l'auteur avait un peu moins d'inquiétude et d'épigramme dans la manière de raconter. » Sainte-Beuve (« M. de Stendhal »).

I

Le premier de tous les récitants connus — le premier qui ait trouvé éditeur, du moins — avait commencé naïvement à parler. Son premier récit était une colère, ou une chaine de colères. Mais déjà son second récit a pour objet — un récit. Une chaine de récits emboîtés. Après son Achille, voici son Ulysse... Or celui-ci est double ou triple emboitement : Homeros - Demodocos - Odysseus. Tout cela trié par un mécanisme rigoureux de sélection, fondé sur « la liaison de nécessité et de vraisemblance », pour parler comme un essayiste de ces époques révolues (c'était Aristote, son nom). Et tout à coup est-ce qu'il n'apparaît pas que le récit cherchait d'emblée cette liaison de nécessité dans... le récit de récit, et ses conditions ? Ce qui lui fournit à mesure ses possibilités ?
Il semble bien que c'est ainsi, chaque fois, que cela aura lieu après lui. Y compris pour la révolution des picaros (chers au pauvre Romain Gary). Le fieffé coquin, expert dans la « florida picardia », est là aussi conteur de sa propre histoire. Que ce soit Lazarillo de Tormes ou Guzman de Alfarache. Ainsi en est-il pour le Francion de Sorel avec la narration qu'il entend de la bouche d'Agathe, la vieille catin, et « le récit de ses diverses fortunes » qu'il confie lui-même inlassablement au Gentilhomme Bourguignon. Sans doute ici, à l'inverse de ce qui avait lieu habituellement, une brève action en « direct » précédait les longues récitations : celle de la chute de Francion dans le tonneau, au moment d'escalader la fenêtre de Laurette. Mais les actions ne sont ensuite que de courtes transitions entre récits d'action. Francion sommeillant confond la vieille Agathe avec la jeune Laurette, et voici celle-là qui lui demande ensuite d'apprêter ses oreilles à ouyr ce qu'elle s'en va « conter de Laurette ». Ou bien quelques questions du Gentilhomme au petit lever, « sur les succès qu'il luy avoit recitez », viennent réamorcer à nouveau une grande confession. Cette redondance dans l'emboitement des narrations, elle est même soulignée de rimes et homonymes : « Il faut donc, Messieurs, que je vous conte le conte d'un Comte », dit Francion.
Déjà il en est ainsi avec un roman tout picaresque et platonicien à la fois, les « Métamorphoses » d'Apulée. « Je vais te conter toute une série d'histoires variées », commence le narrateur. Mais en chemin il rencontre deux voyageurs devisant : « Je vais reprendre au début le récit que j'avais commencé », disait l'un d'eux. Comme dans certains dialogues de Platon, et surtout les premiers, les plus littéraires et les plus « sophistiqués » à la fois, proches de l'époque où leur auteur composait des tragédies, le récit dialogué est enrobé dans un entretien. (Théâtre dans le théâtre à la façon de « l'Illusion comique » et de « Saint Genest »). A cet indice se vérifie une parenté inattendue, celle qui fait du premier roman gréco-latin, comme l'avait indiqué Erwin Rhode (l'ami de Nietzsche), un fils ou un bâtard de la « seconde sophistique », ou « Nouvelle Rhétorique » ; avec ses conférenciers itinérants dans tout le grand ovale méditerranéen. Par celle-ci le conte populaire grec, ce mixte d'épopée, d'histoire et de tragi-comédie, trouve ce qu'il est convenu d'appeler sa dignité littéraire. Ce qui revient encore à dire : sa liaison de nécessité. Chariton d'Aphrodise, contemporain ou prédécesseur d'Apulée, se donne pour le secrétaire d'un rhéteur. Elle est bien inquiétante pour qui voudrait croire que la spontanéité est ingénue, cette origine rhétorique des tout premiers romans d'Occident ? Mais un romancier allemand, Doderer (1), vient de le dire de très belle façon : tout résultat partiel dans le domaine de la cohérence, dans « les sciences » autrement dit, « ne peut en définitive se vérifier qu'au moyen de l'art du langage, de la cristallisation dans la forme ». Et à l'inverse, avait-il d'abord précisé, « chaque coup énergique porté du côté de la création des formes suscitera, comme un écho répercuté, la puissance analytique ». Ainsi commence et va, depuis les temps premiers, la houleuse narration.
Que venait-il au juste nous signifier, ce récit érotique et rhétoriqueux ? Né aux confins de la tradition littéraire et de la littérature orale par la grâce des nouveau-sophistes : il montre bien que le récit a besoin de quelque grille pour être « écrit », dessiné sur papyrus ou papier. Ecrire le récit, en prose simple et droite, semble la besogne la plus aisée. Point du tout : c'est la dernière chose à laquelle on s'est mis à penser, il a fallu huit siècles pour passer d'Achille et Ulysse à Lucius, ou à Théagène et Chariclée, ces héros qui vont nourrir nos pères Racine et La Fontaine, cependant. Délivré de la double contrainte, celle du mythe fatal et celle de la prosodie, le récit va provisoirement emprunter ses principes de liaison là où il en trouve. « Contenus » platoniciens, chère Psyché. « Formes » des sophistes seconds. Dans l'entre-deux, le « roman grec », comme l'appelle lui-même Apulée, tisse un va-et-vient ou, si l'on préfère, une articulation. Par quoi vont se fondre ces échelles ou gammes déjà bien définies, mais incompatibles jusqu'ici, auxquelles la langue grecque a déjà attribué leurs liaisons et leurs lois : épopée, élégie, tragédie, historia, caractérologies, et coetera...
Ouvrons-le, ce premier récit, bien tempéré en droite prose. On y voit Aristomène, dont la profession est de s'occuper du fromage et du miel, et d'aller ainsi d'auberge en auberge pour en proposer — on y voit dès l'abord cet Aristomène tomber à la renverse entièrement. Et pourtant, il ne peut s'empêcher de rire, « d'avoir été ainsi transformé d'Aristomène en tortue ». Sans doute cette transformation reste éphémère, donc tout imaginaire. Mais elle n'est que le prélude d'une autre, bien durable celle-là, qui est infligée au narrateur central, à Lucius. Et qui se vérifie par le mouvement des pattes, déjà, et leur embarras : « J'éprouvais une angoisse et une grande crainte en me demandant comment, avec des pattes si énormes et si longues, je pourrais monter une faible dame. » Après la tortue, étendue sous le lit « au milieu des ordures », voilà donc l'âne, fût-il doré, soumis à l'anxiété de savoir « comment ce corps si clair, si tendre, tout pétri de lait et de miel, je pourrais l'enserrer entre mes rudes sabots ». Parce qu'il y a faute lourde à être ainsi transformé. « Quand j'aurais écartelé une noble dame, on m'exposerait aux bêtes pour servir d'ornement aux jeux ». Cette première des Métamorphoses rhétorico-platoniciennes ressemble à une certaine « Verwandlung », métamorphose au sin-

gulier, comme une sœur ainée à la dernière-née, ou comme aux pattes « nombreuses mais maigres fâcheusement » de Gregor Samsa, les rudes sabots de Lucius transformé. Mais ce n'est pas tout. Car Socrate (celui d'Apulée) a prévenu Aristomène : l'un des amants de Méroé fut transformé par elle en castor — « parce que cet animal, quand il craint d'être capturé par les chasseurs, se libère en se tranchant les parties sexuelles » — et un cabaretier de ses voisins en grenouille. La « Métamorphose » dévoile ce qu'elle est : un cas particulier des opérations qui ont lieu dans la caverne de Circé... Nouvelle kafkaienne et chant quinze de l'Ulysse joycien se découvrent l'un dans l'autre emboités. Si on les aperçoit à l'extrémité d'un long fuseau de transformations qui a son degré zéro — dans l'Ane d'Apulée l'Algérien.

Entre temps bien des avatars se sont succédé, sur la terre mouvante du récit. Après le mystico-picaresque : viennent le chevaleresque mystique et courtois (« roman » au sens originel du mot) ; puis le picaresque réaliste et comique et, finalement, bourgeois. Mais là comme ici, la question toujours latente porte sur la notabilité, sur les éléments qu'il convient de **noter** — comme certains sons choisis furent appelés « notes », tandis que les autres étaient laissés au chaos du bruit. Ainsi Galaad s'arma et chevaucha « mainte jornée sans aventure trover qui à conter face ». Quant à Francion : « Je parachevay », nous dit-il, « tout le cours de mes estudes dans le mesme Collège, sans qu'il m'arrivast autre chose digne de vous reciter, que ce que je vous ay dit ». Du pseudo Gautier Map à Sorel, du tout premier cycle du « roman » français à l'auteur de l'Anti-Roman, la même interrogation est revenue. Bien sûr, ce qui est notable est, de l'un à l'autre, différent. Galaad chevauche sans conter entre l'instant où il « ot oïe messe » et celui où, en une haute montagne, il trouva une chapelle ancienne, et de nouveau « por oïr messe ». Et de son côté Francion passe sans réciter entre le moment où il vivait parmi les Escoliers les plus généreux, qui « avaient appris à se donner eux mesmes quelques contentements sensuels, a faute d'estre accouplez », ce que d'ailleurs il estime peu satisfaisant (faisant conscience « de respandre inutilement une semence très bonne, au lieu de la mettre en un lieu où elle profitast ») ; et d'autre part son voyage en Bretagne, sur le chemin duquel il perdit son pucelage. De l'un à l'autre conte il y a quelque différence en effet, dans l'échelle de la notabilité.

Qu'elle soit liée à des contenus tout sociaux et à des préférences toutes morales est bien évident ; mais aussi à quelque chose, de nature plus formelle, qu'évoque fort bien la Marianne de Marivaux — sous le nom de « dignité romanesque ».

Celle-ci ? C'est une vertu sans doute, propre à émouvoir (« ces pleurs me donnèrent, aux yeux de ce jeune homme, je ne sais quel air de dignité romanesque »). Mais c'est en même temps une grille de choix, qui détermine les liaisons de nécessité ou (c'est tout pareil) ce qui est « digne de réciter ». Le développement tout entier d'un livre qui, dira Sade, « offrit des caractères, captiva l'âme et fit pleurer » — le premier sur la voie stendhalienne du roman — est bâti sur le thème d'un seul et unique récit, soumis à toutes sortes de transpositions : récit **tonal** s'il en fût... Au commencement de la vie de Marianne est l'histoire de sa petite enfance, ce Western en style rocaille : l'attaque du carrosse sur la route de Bordeaux, le meurtre des parents. Depuis lors Marianne devra sans cesse l'avouer : je ne savais pas « si le sang dont je sortais était noble ou non ». Ce début, ajoute-t-elle, « paraît annoncer un roman », et le roman sera de le conter inlassablement, et sur toutes les échelles de la société. A l'un des moments cruciaux, et après beaucoup d'autres auditeurs et auditrices, Mlle de Fare va le confesser : « Voici un récit qui m'a remuée jusqu'aux larmes ». Toute l'**action** exercée par la jeune fille sans nom — toute l'action du roman en même temps — ne consistera qu'en la transmission de ce récit-là, avec ses successives altérations. Vous m'avez conté votre histoire, dira plus tard Mlle Varthon, « mais il y a bien des petits articles que vous ne m'avez dits qu'en passant, qui sont extrêmement importants ». Et ces petits articles changent tout, on l'entend aussitôt. Les omissions du récit, ou les déplacements d'accent agissent très vite. Et il revient sur l'émetteur avec une énergie redoublée. Je m'étais tue, dit Marianne, j'avais « enduré le récit de mes misères ». A des octaves divers, c'est toujours la fondamentale narration de ses origines qui reprend ; c'est encore cette note qui revient, à l'instant décisif où Mme de Miran affronte pour elle le ministre et les « puissances » sociales de la famille qui ont conspiré pour l'enlever à Valville : « à cet endroit de son récit, les indifférents de la compagnie, je veux dire ceux qui n'étaient pas de la famille, parurent s'attendrir sur moi ». Tout cet épisode de la séquestration d'ailleurs est venu de la seule rencontre avec la lingère Dutour, du scandale qu'elle produit en racontant, séance tenante, comme Marianne était logée chez elle, et de sa surprise en constatant le changement de son état (« Contez-moi donc d'où cela vient »). Et surtout par l'indiscrétion d'une femme de chambre qui va ébruiter cette affaire : « le mal était fait, elle avait déjà parlé ».

Jamais encore conscience aussi aiguë de ce qu'on peut appeler l'arbitraire de la notabilité — prélèvement des plans, intervalles entre les séquences — ne s'étaient manifestée. Les petites choses que je vous dis là, remarque Marianne, ne sont petites que dans le récit. « Car à les rapporter, ce n'est rien : mais demandez-en la valeur aux hommes ». L'arbitraire du récit, c'est ce choix des « petites choses » notées. Mais ce choix dans le « rapporter » — **referto** (2) en italien, **referente** (3) en espagnol : ou **referent** des linguistes de langue anglaise — c'est leur « valeur » aux yeux des récitants et agents. C'est leur efficacité même sur eux. « Ce que vous contâtes de votre histoire ne me l'apprit point », insiste Mlle Varthon à propos des relations entre Marianne et Valville. Et tandis qu'elle expose les conséquences de cette omission, « elle ne s'apercevait point que son récit me tuait ».

Ainsi va, jusqu'à son échec final, ce livre demeuré inachevé. Par trop de conscience, sans doute : les idées me gagnent, dit Marianne ; qui l'écartent de sa narration. Mais ces « idées » ne sont pas autre chose que les brusques bouffées de conscience portant sur son choix des détails retenus. Cette grille-là appartient **aussi** au récit : je suis femme et je conte mon histoire, ajoute-t-elle, et « en vérité je n'use presque pas des privilèges que cela me donne ». Seulement, comment sortir de là ? Le récit que Marianne promet à son amie « dont le nom est en blanc », et qui est lui-même reprise d'un primordial récit et de ses successives transpositions, va ensuite englober une seconde narration, elle-même annoncée longtemps d'avance : l'histoire d'une religieuse, rencontrée au couvent où elle attend Valville. Histoire qui ramène encore et remanie le modèle premier : l'orpheline, ou demi-orpheline, et déclassée, etc. Le grand roman réaliste du siècle de Louis XV ne s'achève point, peut-être en raison de cette acuité, capable de trop bien percevoir entre quelles limites et de quelle façon le récit se transmet. Est-ce là le ressort de ce que Sade appelle son genre maniéré, ou son style précieux ? Tandis que Laclos monnaye en petite monnaie épistolaire le récit des récits, Sade va le décintrer apparemment en ne paraissant plus retenir que la grande narration « objective ». Non sans reprendre le même modèle : catastrophe originelle, orphelinat. Visite rendue à un ecclésiastique. Et ici la rencontre entre les deux sœurs à leur insu permet à nouveau de restituer le récit à vif, de Justine à Juliette. « Vous raconter l'histoire de ma vie, Madame »... Dès le commencement de sa narration, Justine aura trouvé en M. Dubourg ce que Marianne avait découvert fâcheusement chez M. de Climal — avec beaucoup de « petites choses » en plus, et d'autres raisons de pleurer. Finalement l'axe du plus classique roman, ce sera cela. Rubempré, flexible épine dorsale de l'Humaine Comédie, c'est Justine, ou Marianne, en travesti. Frappé également et de façon originelle par un malheur social qu'il faut à la fois taire et réparer. Sans cesse vulnérable, et par le seul fait d'être... parlé. Dans l'interrègne entre Marianne et Rubempré, il est vrai, il arrive à Justine de subir un certain nombre d'actions fort



« Hangmen Also Die » de Fritz Lang.



« La Barrière » de Jerzy Skolimowski.

précises, et toutes corporelles celles-là. Mais elles n'entrent dans la façon sadienne de narrer que dans la mesure où elles sont toujours parlées, elles aussi : quelque chose par là seul aura lieu en surplus. Car les longues et discursives imprécations que profèrent ses violents rendent manifeste une sorte d'impuissance qu'a soulignée Bataille, si « pénible à la lecture des récits de Sade ». La vraie violence se tait en effet, et en refusant cette tricherie, pareil récit met la parole dans une bien paradoxale et dangereuse position : la rapportant **à faux.** Ainsi parler ne fut peut-être pour Sade, questionne Bataille, « qu'un moyen de parvenir à de grandes irrégularités de langage ».

II

Et voici venir un événement non moins irrégulier. L'année même où un groupe de romanciers, autour de Courbet et d'un bâtard de Mérimée, rédigent le manifeste de la revue « Réalisme », cette année-là est l'année Baudelaire. Celle aussi où a paru le roman qui s'ouvre sur l'entrée de Charles Bovary, portant à la main « une de ces pauvres choses », etc. Sous l'œil d'un récitant anonyme : « Nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un **nouveau** habillé en bourgeois. » Réalisme : mot de transition qui ne durera guère plus de trente ans, disait l'un des co-auteurs du manifeste. Pendant ce temps l'autre animateur de la revue, Duranty, reproche violemment à Flaubert d'avoir accompli le chef-d'œuvre « de la description obstinée ». Les détails « y sont contés un à un ». Celui que Heinrich Mann — en 1917, dans cet almanach du « Nouveau Roman » où Kafka fait figure de petit dernier — appellera le conquérant définitif du réalisme, est ainsi attaqué par la revue « Réalisme », la revue même qui invente le mot. A sa naissance, et à son point culminant, parler de réalisme est déjà malentendu.

Le « nous » anonyme va suivre des yeux, chez Bovary, ce conte des détails un à un, en s'abolissant presque aussitôt. Le « Francion » commence sur le mode du « il », mais semble ne pouvoir s'y tenir ; et l'intermède du « je » envahit, puis finalement traverse de part en part tout le récit. « Madame Bovary » est introduite par une première personne plurielle et sans nom, diffusée dans la salle de vision, et qui va s'évaporer autour des gestes objectifs et des objets. L'itinéraire du réalisme et de sa fondation tient entre ces deux renversements. Si l'on se place aux commencements du romanesque, il semble que le « je » soit chaque fois là, pour Apulée comme pour Francion et Marianne, Merteuil, Justine. Puis le « il » occupe le terrain : le pronom balzacien est analogue à celui de César, notait Barthes. Chez Stendhal il se fait « je » de nouveau et très vite, sans guillemets, comme en se retournant : séparé de lui par la plus mince frontière, dans le même paragraphe. Jamais ou presque cette première personne ne revient, pour Emma Bovary ou Frédéric Moreau. Mais la description obstinée et le conte (ou le compte) du détail sont sans cesse placés sous la menace de l'observation. Cette menace : elle pèse sur le moment, jusqu'à faire sentir que ce conte-là, ce compte, c'est l'action qui va et agit. Emma Bovary à chaque pas se sait vue, et cette imminence de la narration obstinée qui se fait, la **fait** se mouvoir, et la tue, plus réellement que le récit de Varthon pour Marianne. Dès maintenant tout récit est faux, car il ne dit pas tout ce qu'il fait. Sa véri-dicité va être de faire en sorte que le conte obstiné, la narration se faisant, intervienne par son seul fait. « Alors sa situation se représenta. » « Puis elle descendit la côte en courant. » Les repères dans le temps fournissent des degrés, non des suites ; des encoches, non des causalités. Celles-ci, qui vont être si lourdement affirmées au nom de Flaubert dans les trente années qui suivront — « le naturalisme est une méthode » — sont ici comme déplacées aussitôt. De l' « alors » au « puis » il n'y a pas ici conséquence, mais substitution. La buée en première personne qui flotte autour des détails et de leur compte nu va traverser la prétendue méthode naturaliste avec ses fausses naïvetés. Quand elle se dissipe : ce sont les « réflecteurs » de Henry James — polis par la curiosité, la passion, la force du moment — le « je » sans nom de famille du Temps Perdu, le « je » biffé de K. Dans la Venise des « Wings of the Dove », « les objets, riches, sombres, sinistres », sont vus, précise James, presque exclusivement à travers Kate Croy et Densher.

A l'inverse de l'Histoire de Francion, l'Education sentimentale de Frédéric Moreau s'achève — brièvement — sur un récit de récit. Celui de la visite chez la Turque. « Ils se la contèrent prolixement. » La conquête du réalisme romanesque s'achève sur un bordel — chez Circé, la transformatrice. Au même moment, l'équivalence du « il » et du « je » est assurée — en parodie. Avant les dix-huit « chants » d' « Ulysse », Maldoror présente ses six chants comme des récits — et ils culminent, avec le dernier, dans la ferme résolution de se faire roman. Puisque, de toutes les formules, dit-il, « c'est la meilleure »... Mais ce qui commence ici se regarde faire, et se fait en se disant. La destruction des « longs récitatifs du Roman et de l'Histoire » (Barthes) est-elle ici la farce des mots simplement ? Quelque chose sans doute a lieu en même temps — mais en quel lieu ? Où qu'il soit, tout semble indiquer que ce moment (et ce lieu) n'est à aucun moment séparable de son expression. Et cela, même s'il est naissance des réseaux d'acier ou de cuivre, rail ou fil conducteur, « railroadization » ou électricité, ou électronicité... — puisqu'il est déjà signe tout entier, circuit qui est épelé à l'instant d'être construit, hiéroglyphe géant qui se meut. A Bayreuth un certain Wagner, dernier fils de Chrétien de Troyes et de Wolfram le Bavarois, introduisait pour la première fois l'emploi des projecteurs sur une scène. Derrière le théâtre de Louis II, dans la pénombre, une sorte de locomotive immobilisée transformait poussivement de la vapeur d'eau en électricité. Tandis que dans la lumière, les mythologies se faisaient, très dangereusement, idéologie. Parsifal y devenait Gobineau, au moment même où le vieil opéra tendait à se faire... cinéma. Çà et là parlent déjà les signes avant-coureurs d'une bataille ininterrompue, la première à être **vue** non avec des lorgnettes et du haut d'une tour, d'une butte ou d'un mont — mais par des écouteurs et des fils, des flux d'électrons et d'énergie. Et parallèlement à ladite bataille de quatre ans, et privés avec elle de toute connexion, deux récits diamétralement opposés se déploient. Tous deux, celui de Bloom et celui de K., énigmatiquement marqués d'un signe commun : la judéité. Est-ce à dire qu'un « contenu » attendait là d'être « exprimé » ? Non, précisément. Car, référé à la modernité, le judaïsme lui-même n'est plus contenu mais indice, repère, signe vide — et de quoi ? Attendant d'être rempli. Au moment où les remplissements idéologiques se mettent brusquement à varier en tous sens, plus dangereusement que jamais. « Et le Rédempteur était un juif et son père était un juif. Votre dieu », crie Bloom à l'adresse de Polyphème, alias le Citoyen. Au chant douze de la nouvelle odyssée. Le troisième des grands récits anachroniques et anticipés qui sont contemporains de Brest-Litovsk ou Verdun, et le plus « balzacien » des trois apparemment, a substitué à l'ascension de Vautrin l'Affaire Dreyfus, en guise d'axe toujours et partout présent. A quoi tout peut se rapporter. Le seul référentiel du Temps Perdu, c'est le référent ou récit qui va faire vaciller le siècle entier. La destruction du récitatif se découvre d'étranges liens avec d'autres destructions.

Déjà le signe vide s'est joint çà et là à d'autres indices — Prague innomée ou Dublin soulignée, Ithaque ou... Avila. **(Der Schloss, El Castillo...)** Ainsi tissant un réseau d'expressions toutes découvertes et désarticulées, séparées de leurs plus habituels « contenus », et comme en attente de nouvelles articulations. Préparant celles-ci déjà, par leur seul rapprochement. Se préparant à dire ce qui ne pouvait être jusque-là. Loin de réciter le monde présent, et de se donner ainsi de grands airs — l'air de tout expliquer avec bonne volonté, et de développer ce qui est, et de se rendre utile à la société — ce récit-là annonce comme malgré lui les coexistences imprévues. L'un par le commentaire continu, décalquant la wagnérienne mélodie continue ; l'autre par la modulation et la transposition sur tous les registres explorés ; le troisième au contraire par l'annulation complète du commentaire, et la restriction la plus rigoureuse à une seule voix.




« Vertigo » de Alfred Hitchcock.

III

Ce qui se poursuit et a lieu désormais, et qui échappe à la grande narration, devra donc se rapporter sans points de référence ? Puisque ceux-ci tournent cependant... L'Affaire n'est qu'un Procès sans fin, sans « arrêt » qui sache conclure et, une fois pour toutes, parler. Si tous ces points de vue, ces points parlants, se meuvent en tous sens et ne cessent de se remettre en mouvement — ciens, citans, recitans — le récit qui parmi eux se fait vraiment ne cesse de couper au-dessous du récit... Et ce rapport nouveau qui est à l'œuvre ici n'est pas **non-récitatif** par accident. Car l'interprétation est aux prises déjà, mais avec quoi ? Dispersée parmi ses indices, avant le commentaire qui devrait la lier à mesure et la nouer ; et qui désormais peut-être viendrait trop tard, car déjà elle s'est transmise au loin, et — revient frapper ?
Cet émetteur clandestin de langage ou de récit qu'est tout visage vivant et chaud n'a pas le temps de dire ou de se dire entièrement, que déjà il s'est produit hors de lui, et répandu en toutes sortes d'imprévisibles efficacités. Imprévisibles : parce qu'elles dépendent de ces autres récits et récitants qui vont fortuitement capter l'émission, et la déchiffrer selon l'un des mille et un codes en circulation. Les naïves causalités du naturalisme se sont dissoutes dans l'air léger, c'est le cas de le dire. Les fameuses pressions du milieu éclatent sous l'action brusque de ces transports, ou transferts codés, à longue distance et presque instantanés. Elles ne survivent, ces pressions, que dans le conservatoire mauriacien et à basse température. Sous la haute surveillance, il est vrai, d'un dieu jaloux, quasi-tribal ; celui qui ultérieurement manifestera à la France sa dernière grâce et son ultime pensée en nous envoyant, en guise de pucelle, un général rusé, tout occupé pendant le mois décisif de sa vie à jouer le plus rapide des doubles jeux ou des doubles propos : expert en l'art très moderne du double référent — l'un adressé à Soustelle, l'autre à Auriol en même temps (« Le déclenchement et le développement se sont accomplis en invoquant mon nom, sans que j'y sois aucunement mêlé. » — « Dire au... général Massu que général de Gaulle complètement d'accord. Nous attendons votre arrivée. » 29 mai 1958). Et à ces mots prenant, tout simplement, le pouvoir absolu. Les nations sont les pensées de Dieu, assurait jadis un historien nationaliste vieux-prussien (Ranke). Nations et milieux régionaux sont aussi ces pensées privilégiées et fermées, dans le musée du romanesque mauriacien. Et aux mêmes moments le même monde pourtant est partout sillonné de ces messages aux récits croisés, voire diamétralement opposés. L'homme du romanesque clos achève sa vie, non sans grandeur, devant... la télévision. Où apparaît à intervalles divins et efficaces celui qu'il a divinisé ou revêtu de l'onction. La causalité, le vieux fatum sont détruits. Mais la nouvelle fatalité a nom fortuité. Elle court, non plus sur la seule route qui mène à Argos, ou Malagar, mais en tous lieux en même temps, de façon imprévisible mais bien définie. Porteuse d'effets sans causes, car il n'est pas d'autre cause, bien souvent, que ces rencontres dans — l'effet. Et celui-ci, pour la plus grande part de sa « réalité », est pur fait de parole, discours ou rapport secret, allusion, prise de position, mais par la seule façon de raconter. Cet univers-là, il est désormais traversé et unifié par une parole sans vérité, un logos déchiqueté . tout armé cependant par une logique de l'arbitraire, une efficace algèbre, à travers lesquelles toutes choses deviennent et ne cessent d'être tramées, par lesquelles seulement les choses ont leur lieu, leur événement, leur violence même. De cet univers-là, les vieux pères platoniciens d'Algérie ou d'Egypte — Carthage, Alexandrie — ou des hauts-plateaux anatoliens, avaient un plus exact pressentiment que le romancier du Verbe et de la Grâce, aux yeux duquel tous les motifs ou mobiles ultérieurs sont dévoilés. Formés, à l'intersection de la logique grecque, ou de la rhétorique romaine, son sous-produit, et de la narration juive, ils s'acharnaient très ingénument à lire les **sèmes** ou signes disséminés par la parole dans l'histoire — en omettant sa charge d'équivoque, il est vrai. Mais l'ironie de l'histoire y passe par l'arbitraire de l'apologie, comme dans « L'Elu » de Mann. Les romans géants de l'entre-deux guerres allemand et autrichien, ceux de Mann, Broch, Musil, amassent ainsi une sorte de patrologie parodique, qui est parodie du romanesque en même temps.
Récitatifs de l'histoire et du roman : avec grand-père Hérodote l'histoire rend possible le roman grec ; et le sire Villehardouin permet le passage de l'octosyllabe romanesque à la prose droite, de Chrétien de Troyes au cycle de Map. Par lui, désormais « romans » bretons et normands ne seront plus entrepris dans le but d'être chantés et récités à la Dame Comtesse de Champagne, ils se diront donc pour tous — objectivement ? Mais à l'inverse le solide récit historique du siècle réaliste aura trouvé son modèle dans le plus faussement épique et le plus fâcheusement naïf des romans, celui du très breton Chateaubriand. Cette relation réversible est bien curieuse. Mais il faut se rappeler aussi que l'entre-deux-guerres mondiales prépare une guerre nouvelle et un récit nouveau en se faisant les dents sur l'Espagne divisée. « L'Espoir », « For Whom the bell tolls », « Le Mur » : là se désarticulent les vieux enchaînements. Parallèlement à l'œuvre, toute provinciale aussi celle-là (mais d'autre façon...), où la mémoire elle-même disloque les temps par les lieux, celle qui est enfermée, avec la diaspora de l'Israël Noir, dans le Sud

Profond.
Et l'après-guerre second peut-être c'est Paris, c'est-à-dire le roman... parisien. Parce que là seulement, peut-être, s'est faite avec pareille surprise la jonction de Faulkner et de Kafka. En provenance des pôles opposés, et maintenus écartés l'un de l'autre violemment par les effets de l'occupation armée et de l'idéologie, dans une zone à la fois passive et surchargée de la conflagration générale, ils vont entrer en collision, plus rapide que partout ailleurs.. Ce qui revient à dire que la N R F... va les rééditer. Mais entre ce croisement-là et la forte lame, disons : du Nouveau-Roman second (appelons-le NR II, dans le cas où il y aurait risque de dynastie), une narration à large respiration s'est poursuivie très isolément, née à Liverpool, avant les Beatles. Où la mémoire, là aussi, balaye mille lieux, mais à l'échelle planétaire cette fois et en parcourant tout l'espace entre la gnose apuléenne, ou juive bien plutôt, et le front de Catalogne, pour se laisser terrer au pied d'un volcan mexicain. Le roman de Lowry reste peut-être solitaire mais, pendant ce temps — **« ils perdent la bataille de l'Ebre ».**
Le récit nouveau en train de se chercher (de se chercher parce qu'il s'est, à mesure, trouvé) (puisque, par définition, le récit ne peut chercher qu'en... se faisant), celui-là a eu la chance de naitre avant sa clé. Mais cette clé étant arrivée d'elle-même sous sa porte, il semble qu'il ait, en certains cas du moins, préféré rester — chez lui ? Il a une naissance dispersée, au début des années 50, autour de Beckett, Cayrol, Blanchot. A la parution des « Gommes », Barthes va lui prêter une conscience, provisoirement. Mais cette conscience n'est-elle pas ensuite, non sans ingratitude, omise ou récusée ? Seulement, entre temps, des choses graves se sont passées, à l'insu des gens sérieux. Dans l'intervalle, qu'avait fait Barthes justement, avec quelques autres ? Il découvrait honnêtement qu'une science bien étrange était née, dont presque seul le jeune Valéry avait observé jadis les premiers pas. Chose contradictoire : une science du sens. La science n'avait-elle pas travaillé dans... le non-sens, jusque-là ? Et de cette exploration toutes les conséquences étaient encore loin d'avoir été tirées. Il n'en est pas moins arrivé que l'élite docte s'est récriée de bonne foi (ou avec mauvaise foi, le cas échéant). Et le pape, le père officiel de NR II ne devait-il pas raisonnablement faire mine aussi de tirer son épingle du jeu ?
(« Rien de notable ne s'est passé jusqu'au moment où la maîtresse de maison m'apprend... » Après les châteaux de Galaad ou de Francion, sa toute dernière Maison de Rendez-vous est un lieu où l'on s'interroge aussi sur la notabilité. Mais aux deux bords de l'intervalle notable, c'est la **même** note qui est chaque fois retrouvée. C'est toujours l'assassinat d'Edouard Manneret, toujours su d'avance et qui finalement n'a peut-être jamais lieu. Le récit le plus volontairement sériel se ramènerait-il à une octave toujours recommencée, un accord parfait immobilisé ? Les différences dans les reprises du récit désignaient, dans « La Jalousie », un émetteur invisible et bien défini. Cette fois elles s'annulent les unes les autres dans le « n'importe qui » : ce qui passe n'est-il donc qu'un essai de voix continué ou, sur le clavier de l'identité, le bel canto du **la** ?)
Or du chantier lointain des linguistes, de leur satellite en observation, appliqué à capter les mouvements du langage et des émissions de voix, voici quelle dernière nouvelle allait parvenir jusqu'à nous : cette science, cette observation rigoureuse s'il en fut, était née bien étonnamment d'une opération de poésie. Ou d'une réflexion sur celle-ci. Au seuil de la nouvelle linguistique russe entre 1916 et 1922 environ, l'« école formaliste de poésie » s'était attelée pour commencer au démontage de la fabrique symboliste, alors fraichement importée en Russie. Tout cela avait donc un point d'origine — en Baudelaire, découvreur de la modernité. Bel exemple de cette puissance analytique suscitée par une création de formes. L'année cinquante-sept — 1857 — qui avait été l'année du plus court réalisme, était bien aussi celle d'une toute neuve attention à la plus intouchable, la plus rapide, la plus efficace ou dangereuse des réalités, celle du langage ou de l'inscription.
Cette attention ? Elle se meut entre la mémoire et la forme, rappelons-le brièvement.
« Rappelez-vous l'objet que vous vîtes, mon âme... ! »
Garder la forme en effet —
« ... dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine... »
— garder la forme du récit vivant, qu'est-ce que c'est ?
Une tentative téméraire et agissante a été faite : capter pour ainsi dire, les « rushes » d'une société se filmant. Ce qui est maintenant sa façon la plus directe, et la plus médiatisée en même temps, de se raconter. Celui qui tentait cela venait de jouer dans le grand film de l'écriture un rôle stratégique, comme à son insu. Il avait été, aux origines du mouvement et de ce qu'il eut de plus vrai, la conscience seconde ou la conscience tacite du « Nouveau Roman » : c'est Claude Ollier. Comme il fallait s'y attendre, ladite société a répliqué comme elle pouvait, devant « Eté indien ». Par une manière de censure tacite. Mais ceci est une autre histoire, et ce n'est pas le lieu pour la conter

IV

Si l'on y pense, il faut reconnaître que le récit commence par dialoguer. Ce qu'il rapporte en premier et de toute urgence, c'est la conversation. Celle qui ne pouvait être entendue. Depuis l'homérique « il disait » jusqu'au « qu'il me dit » célinien. (Il arrive à la limite que le rapport se fasse lui-même silencieux, à la façon de « Locus Solus » : « Canterel, le doigt tendu... nous désigna... ») Mais ce récit-là, appelé théâtral parce qu'on le **voit** en même temps, et qu'il dédouble ainsi le premier au moyen de cette équivalence entre vue et son, lui aussi il vivait de grandes et contradictoires aventures, pendant ce temps-là.
Cela s'est mis en route, à Paris du moins, avec un pamphlet. Et un pamphlet de romancier, d'un romancier qui n'avait d'ailleurs pas écrit un seul roman à cette date-là. En fait, avant même le libelle stendhalien, il y avait eu le théâtre allemand.
Que voulait être le « Goetz » de Goethe, cette pièce où auteur et héros ont l'air de frères jumeaux ? En finir avec Racine et ses aristotéliciennes unités ; importer la vivante dispersion shakespearienne. Ou, en peu de mots : substituer l'« action » au « récit » — au récit de ce qui a lieu en coulisse au même moment. Plus de Théramène. On tirera le dragon sur scène, s'il le faut. On se perce, on boit le poison. On fait cela devant tout le monde maintenant. (A Versailles bien des choses se faisaient en public très naturellement, sauf dans la tragédie.) Et Stendhal, indigné d'avoir vu Shakespeare hué et sifflé à Paris par simple anglophobie libérale, par ses amis, par ce qui est alors la « gauche » parisienne — Stendhal allait conclure : au théâtre **épique**, c'est-à-dire raconteur, narrateur, racinien, substituons un théâtre **dramatique** ou (le mot le dit en grec) d'action.
Mais dans ce « Goetz von Berlichingen », véritable révolution en son temps, première insurrection du génie allemand, comment les choses se passaient-elles ? Ce qui, là, fait l'action et son point tournant, c'est — un récit, aussi haché, désarticulé, pressant soit-il : rapporté à Weislingen par son valet Franz, quand celui-ci revient de chez l'évêque de Bamberg. « Vous avez laissé à la cour et partout un souvenir que je ne saurais dire. » Par ces seuls mots, Franz le valet donne à Weislingen la nostalgie de cette cour épiscopale où l'on parle de lui si bien, où l'on voudrait à nouveau l'attirer. Soudain il prend sur Goetz son allié une autre vue, et déjà il le trahit, il change de camp. En imagination, comme on dit. Parole changée en vue, aussitôt. Permanente transsubstantiation. (C'était bien le mot pour lequel on s'entretuait au temps de Goetz, si joyeusement ?) Cela va être cela, le théâtre : on va raconter, sous vos yeux, comment l'histoire et les choses sont transformées par la façon de raconter... Mais Brecht va dire cela autrement.
Brecht ne parlera pas tellement de Goethe ni de Goetz, les jumeaux, parce que Goethe dans l'intervalle est devenu le super-Racine allemand. Mais il renoue le fil du « Sturm und Drang » par l'étonnant Lenz (dont il adapte le « Hofmeister »), et le fil antiracinien par Diderot. De Piscator, ce père qui lui sur-



« Faust » de Frederich Wilhelm Murnau.

vivra, il hérite l'étiquette du « théâtre antiaristotélicien ». Mais, renversement complet du lexique stendhalien dont il ne s'aperçoit pas : ce théâtre-là, rattaché à Shakespeare de façon expresse, est baptisé « épique », maintenant. Et toute une table de son Organon — qui ressemble bizarrement à celle des vieilles antithèses de la Raison — oppose à l'ancien théâtre **dramatique** cet **épique** nouveau.

Et cela n'est pas insignifiant. Car la mise à distance de l'épique brechtien, qu'est-ce que c'est ? La volonté de réciter : « vénéré public » — Verehrtes Publikum — oyez et écoutez. Or sachiez que ce fut une des plus douteuses choses à faire qui onques fust, annonçait jadis Villehardouin le sire de Messinople et Maréchal Champenois, avant de rapporter le moment le plus délicat. Ecoutez et voyez : Mackie le surineur, qui pour ses vols et méfaits devait être pendu, va être par la gracieuse Reine grâcié et annobli — car ainsi est notre ténébreuse société, qui élève ceux qui volent en grand ? L'ironique trompette épique annonce qu'il faut renverser ses lorgnettes et regarder par le gros bout : on va ralentir ou rendre étranger (les deux sens étaient équivalents pour celui à qui Bertolt a pris l'idée, Chklovsky), et ainsi montrer quelque chose de fort décisif : la zone où la langage agit dangereusement sur la société, où il la cache tout en la poussant, où la violence s'habille tout en s'activant. On va ralentir le moment le plus rapide et le plus actif — auto-actif, disait-on en Russie vers 1920 — du récit. Celui où le **drama** n'est autre qu'un **epos** particulier : où l' « acte » n'est qu'un « dit » en surplus. Ce n'est donc pas tout à fait un hasard si l'opposition stendhalienne s'est renversée. La conscience de Stendhal est celle d'un monde qui va être soumis à toutes sortes de bien nouvelles actions. Il y a de la machine à vapeur dans l'air, note « Armance » en son commencement. Aussi la vivacité stendhalienne, illisible de son vivant, va-t-elle émerveiller la génération de 1880 tout comme il l'avait prévu. Mais à ce moment-là la transformation est pleinement engagée déjà, la vapeur court sur des rails et dans le train quotidien, et Monsieur Dambreuse suit depuis trente ans, en conversant avec Frédéric Moreau, la vente et l'achat de ces **actions-là** (quel beau mot, si l'on veut bien y penser...). Cette étrange verbalisation du monde nouveau qui s'opère par le charbon et l'acier et par laquelle les gestes réels vont en même temps se faire et se masquer, elle va exiger bien plutôt, pour se laisser voir, la lourdeur flaubertienne. Sa lenteur, sa maladive viscosité ? Fond sur lequel se détache l'humour rapide et dangereux. C'est cela qui rendra intolérable la description obstinée. Après tout, pourquoi ce procès ? Emma couche avec Rodolphe, c'est vrai, mais Julien ? On se demande si ce n'est pas parce qu'on voit Rodolphe enlever... son fameux gilet. Ce gilet remarqué par Baudelaire, et qui en fait un Monsieur. Et qui a une certaine façon de parler : qui parle un peu comme l'argent. Un peu comme cette façon de peindre **à plat** une femme nue, qu'a Manet — et Godard. Mais, retrouvons enfin Brecht le pauvre B.B. : ce dernier n'avait pas tort d'avoir, un peu par mégarde, enregistré sur ses tablettes ce renversement dans le vif, de Beyle à lui. L'action va être surtout, désormais, une certaine et précise façon de la parler. Devant des instruments sociaux énormément démultipliés.

V

A Moscou Brecht l'exilé découvre Mei Lang Fang et le théâtre chinois, en compagnie d'Eisenstein et Tretiakov, ses compagnons dans la mythique Société Diderot. Quatre ans plus tôt à Vincennes, Artaud avait fait la découverte du théâtre balinais. Deux Asies opposées ? Ou deux versions, liées à des récepteurs assez différents... Là où Brecht verra distance, éloignement, refus de faire participer, Artaud avait vu participation aux signes et pouvoir de s'identifier.

Le producteur des « Cenci », Robert Denoël, racontait avoir entendu Artaud, assis au bord du plateau, se parler : « Pauvre Antonin... » Artaud le Momo, sans roman, et sans théâtre non plus, est de ceux qui ont, et tout dernièrement, et de façon presque ultime, vite défait le récit. Mort avant le pauvre B.B., le pauvre Antonin est celui qui raconte encore de plus près. Car point ne sert, pour démontrer, d'éloigner le récit, si l'on ne laisse pas apparaître en même temps la façon qu'il a, d'un seul coup, de faire le tour et déjà en nous de reparler. Et d'être, ici, dans le hiéroglyphe des gestes vivants, ce qui nous fait être, et qui nous **identifie**, c'est vrai. Tout tramé dans une matière qui est choses et corps, et leur « entrelacs fibreux ». Cela, est-ce que ça peut être dit ?

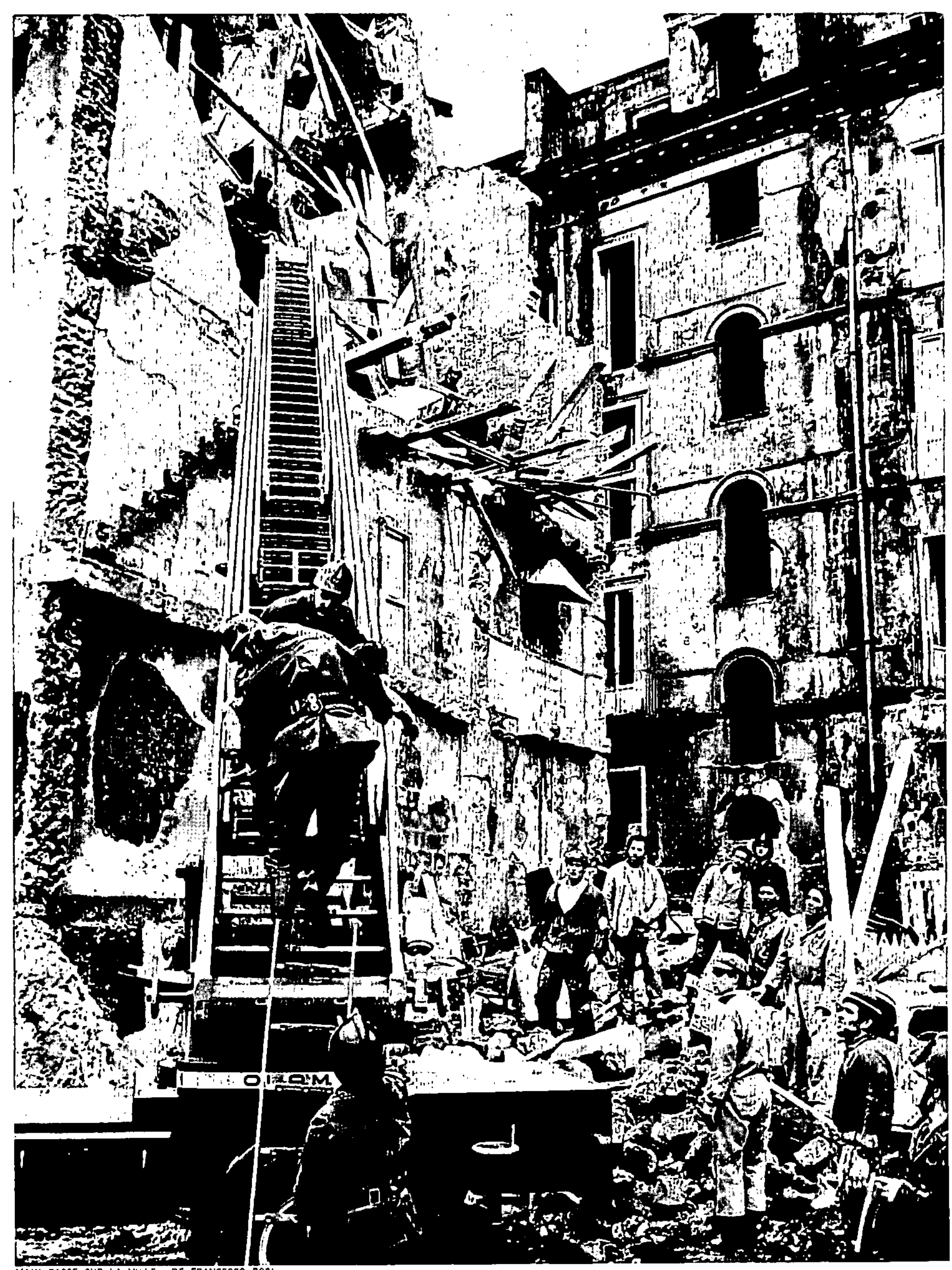
Et tout dessin, idéogramme ou croquis, n'est pas fait seulement de plein, mais de vide aussi. Il parle au long d'un récit... **par omission ?** A travers le langage des lacunes : entre les plans, les prises de vue, par leur choix rapide, et inévitable, instinctif et logique à la fois. Celles-là ? Dans le récit, elles marquent l'envers des narrations qui ne sont pas entendues, mais qui sont possibles, et qui même ont lieu ; y compris la narration fictive de celui qui dort en nous, et parle en dormant. Elles mesurent ainsi comme leurs rapports réciproques, et leurs déplacements... Est-ce qu'elles ne désignent pas, dans le même temps, la seule omission qui soit absolue ? Car il n'y a que la mort qui ne se raconte jamais. Jean Pierre FAYE.

(1) « Temps Modernes », nov. 1965.
(2) Gadda, « Quer pasticciaccio brutto... », p. 25 : « Accavallo il suo referto a quello della portinaia,... ».
(3) Ortega y Gasset, « Meditaciones sul Quijote ».





« DIE TAUSEND AUGEN DES DR. MABUSE » DE FRITZ LANG



« MAIN BASSE SUR LA VILLE » DE FRANCESCO ROSI

Nouveau roman et nouveau cinéma

par Bernard Pingaud

Les remarques qui suivent ont été présentées, en juin 1963, sous la forme d'un exposé devant l'Association des professeurs pour la promotion de la culture cinématographique dans l'Université. Le texte publié par le bulletin de cette association fut lu et discuté, l'année suivante, au congrès des directeurs d'écoles de cinématographie. Deux ans après sa première rédaction, je ne pouvais le reprendre tel quel. Traitant d'un sujet aussi vaste et difficile, qui a rarement été abordé de front (on préfère en général s'en tenir au problème de l' « adaptation » du roman au cinéma), j'avais tenu à marquer d'emblée le caractère hypothétique de mes réflexions. Ce trait, naturellement, me frappe plus encore aujourd'hui qu'hier. La distinction sartrienne du « sens » et des « significations », sur laquelle je m'appuie, soulève autant de difficultés qu'elle apporte de lumières. Relativement claire et précise quand on l'applique au roman (ce que ne fait pas Sartre dans « Qu'est-ce que la littérature ? », mais qu'il accepterait, je crois, maintenant), elle est d'un usage malaisé au cinéma dans la mesure où, art sensible — donc art du sens, selon les catégories de Sartre —, le récit filmé se présente aussi comme une sorte de discours, capable d'ordonner des significations. Le cinéma est-il vraiment un langage, comme le soutient avec vigueur Jean Mitry ? Ou faut-il réserver ce privilège (et cette limitation) au discours proprement dit, celui qui n'utilise que des mots ? L'image, qui montre, peut-elle fonctionner aussi comme un signe qui dit ? Et si oui, comment réussit-elle à s'effacer derrière ce qu'elle dit — ce qui est le propre du mot — tout en ne cessant de nous imposer sa présence sur l'écran ? Tel est le vrai, le seul problème. A défaut de le résoudre, j'ai au moins tenté de le poser. Les remaniements apportés au texte initial, les développements nouveaux qui s'y ajoutent visent à le serrer de plus près. Ils ne modifient pas mon postulat de départ, qui se résume ainsi : le cinéma pourra s'approcher d'aussi près que l'on voudra du langage, il ne sera jamais qu'un langage suspendu, effacé par l'image même qui le porte. Est-il besoin d'ajouter, à l'adresse des cinéphiles, que ce postulat est celui d'un écrivain ? C'est en romancier que j'envisage ici le récit cinématographique : non pas certes pour le réduire au roman, bien plutôt avec le désir de l'en séparer, de marquer son originalité propre — mais toujours en homme qui a l'habitude de manier des mots, et seulement le goût de regarder des images.

Roman et cinéma appartiennent à la catégorie du récit. Qu'est-ce qu'un récit ? Le moyen de communiquer à autrui une certaine expérience qu'il n'a pas vécue. Une expérience, c'est-à-dire une série d'événements échelonnés sur une période de temps plus ou moins longue, et qu'un narrateur ordonne. Il y a dans tout récit, d'une part la volonté de représenter aussi fidèlement que possible les événements et les personnages, de faire « comme si » le lecteur avait été là ; on peut donc dire que tout récit vise à **montrer** ce qu'il raconte. Mais en même temps, ce qu'il raconte, il le **dit,** et j'emploie le mot dire au sens fort comme quand on « dit » un poème : en présentant les événements dans un certain ordre, sous un certain éclairage, il leur donne un sens. Donc, tout récit comporte à la fois un élément spectaculaire, il voudrait être un simulacre de l'expérience qu'il rapporte ; et en même temps tout récit a un caractère explicatif.

A première vue, le cinéma montre, et le roman dit. L'un n'emploie que des images, l'autre n'emploie que des mots. Mais naturellement la différence n'est pas si simple, car le cinéma essaie aussi de dire et le roman essaie aussi de montrer. Toute l'histoire du roman peut se résumer dans un effort pour rendre le récit de plus en plus spectaculaire, en substituant la simple présentation des faits à leur interprétation ; inversement, il semble que la tendance du cinéma, au moins depuis quelques années, soit d'intégrer aux images un élément de discours et de rivaliser avec la littérature sur son terrain. On aboutit à une sorte de chassé-croisé : si les cinéastes n'écrivent pas encore de romans, les romanciers sont de plus en plus tentés par l'expression cinématographique, comme en témoignent les exemples de Jean Cayrol, Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet. On peut se demander dans quelle mesure pareille évolution ne relève pas d'un certain confusionnisme : le cinéma n'essaie-t-il pas de voler son bien à la littérature ? Et la littérature ne fait-elle pas un travail qui est le propre du cinéma ? Tel est le problème que je voudrais examiner.

ROMAN ET SIGNIFICATION

Le roman ne montre pas : le lecteur ne voit pas ce qu'on lui raconte ; il lit des mots qui le renvoient à une expérience vécue. « L'écrivain, dit Sartre, a affaire aux significations ». On sait qu'aux yeux de Sartre, ce trait sépare radicalement la littérature des autres arts. Le musicien, le peintre, le sculpteur ont affaire au **sens.** Le sens « ne se distingue pas de l'objet même, et il est d'autant plus manifeste que nous donnons plus d'attention à la chose qu'il habite ». Il est « l'incarnation d'une réalité qui le dépasse mais qu'on ne peut saisir en dehors de lui ». (1) Autrement dit, le sens se donne, mais ne parle pas : totalité irréductible à quelque système de signes que ce soit. Le sourire de la Joconde, un concerto de Bach ne veulent rien **dire.** Le roman, au contraire, dit quelque chose. Etant composé de mots, donc de signes, il ne fait même que dire. Dire, c'est d'abord indiquer : le mot nous dirige vers quelque chose — objet, concept, sentiment, attitude — devant quoi il s'efface. Mais, parce qu'il ne nous fait pas voir cette chose, il ne la donne pas non plus en tant que telle, comme pourrait la donner (la montrer) le doigt qui la désigne. Il la « subsume » dans un discours unifiant où elle perd son existence sensible pour devenir signe d'elle-même, accordé à d'autres signes. En indiquant, les mots ne cessent donc de « signifier » — au sens où l'on parle couramment de la « signification » d'un geste ou d'un mot. Toute indication, au royaume des signes, vaut jugement. Le propre d'un récit littéraire est d'être ordonné, c'est-à-dire de substituer au désordre de l'expérience vécue une raison fictive qui en rend compte, de ramener l'hétérogène du réel à l'homogène du discours, de faire que tout ce qui se présente soit immédiatement pourvu d'une place, mis en relation avec quelque chose qui précède et quelque chose qui suit.

Tous les grands romanciers, jusqu'à une époque récente, ont revendiqué ce privilège d'être des vérificateurs du réel. Il semble même qu'historiquement, ce souci de vérifier, d'être « plus vrai que la vie », fut la première justification qui pouvait laver l'entreprise romanesque du soupçon de frivolité. A quoi bon raconter la vie sans fards, dans le langage de tous les jours, sinon pour la juger, pour en tirer une leçon, pour dire « ce qu'elle signifie » ? Les premiers romanciers répondaient à leurs critiques en évoquant la vertu exemplaire du récit. Balzac conçoit encore le roman comme un modèle, autant et plus que comme un miroir. Il écrit « à la lumière de deux grands principes, la monarchie et la religion », et prétend dire le « sens caché » des choses, faire apparaître « la raison du mouvement ». « La loi de

l'écrivain, affirme-t-il, ce qui le fait tel, est une décision quelconque sur les choses humaines, un dévouement absolu à des principes. »

Mais le propre d'un jugement est d'être révocable. On peut contester tous les principes et rejeter tous les modèles ; car, finalement, l'interprétation du romancier, de quelque autorité extérieure qu'elle se pare, ne repose jamais que sur sa propre « décision ». C'est le jugement qui valide le récit, mais c'est lui aussi qui le fausse. La sentence du juge risque donc de se retourner contre lui si les faits qu'il cite ne possèdent pas, par eux-mêmes, une éloquence suffisante pour la faire accepter. Pour échapper à l'arbitraire, le romancier devra se faire « réaliste », et sur cette route, il trouvera toujours plus réaliste que lui. On peut se représenter l'histoire du roman depuis trois siècles comme l'aventure d'un seul homme qui, doutant un peu plus chaque matin de ses principes, moraliste dans sa jeunesse, historien dans son âge mûr et simple témoin dans sa vieillesse, finirait par ne plus intervenir dans le récit et par préférer au jugement le simple constat.

Le milieu du XIX[e] marque à cet égard un tournant décisif : Flaubert ne cherche plus la justification du roman du côté des principes, il la cherche du côté des faits. « Je me borne à exposer les choses telles qu'elles me paraissent, à exprimer ce qui me semble vrai. » Et Maupassant veut « faire **passer sous nos yeux** les personnages et les événements » (2). Expression révélatrice : renonçant à être un modèle, le roman va se présenter désormais comme un spectacle. La fiction, pour s'imposer, empruntera sa force, son évidence à la chose vue. Le romancier fera comme s'il donnait à voir. Il ne prétendra plus dire, mais montrer. Le roman « objectif » tel que nous le connaissons aujourd'hui, tel du moins qu'il est apparu dans les années 50, est la suite logique, l'aboutissement de cette évolution. Il s'agit de former, avec des moyens de langage, l'équivalent d'une représentation (3).

Dans un de ses premiers articles théoriques (4), Alain Robbe-Grillet propose comme modèle de représentation objective la chaise telle que nous la voyons sur l'écran. Or la chaise « filmée » se distingue de la chaise « racontée » par deux traits principaux. D'une part, elle est **là**, devant nous, dans sa présence apparente, irréductible à toute interprétation ; d'autre part, son apparition se produit **maintenant.** L'image appartient et ne peut appartenir qu'au présent.

Ce sont ces deux aspects du cinéma que va reprendre à son compte le « nouveau roman » ou roman du « regard ». L'idée initiale de Robbe-Grillet est de bâtir un roman qui se débarrasse de toutes les significations, de toutes ces références explicatives sur lesquelles était bâti le roman d'autrefois, pour nous mettre en présence des choses et des êtres tels qu'ils sont **là et maintenant.** Les descriptions de Balzac, par exemple, visaient à nous présenter indirectement les personnages ; le décor de la pension Vauquer révèle le niveau social, les goûts, les activités de ses habitants. Les objets que montrera Robbe-Grillet seront, au contraire, des objets qui ne révèlent rien. D'autre part, le roman, jusqu'à une époque récente, était par excellence l'art du passé. Les événements, quand nous commençons à lire le livre, sont déjà arrivés ; au lieu de nous faire sentir le présent comme une attente, le romancier nous le fait sentir comme un résultat. Cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de « suspense » à l'intérieur du roman, mais c'est en quelque sorte un suspense truqué : nous savons que ce que nous attendons est déjà arrivé, le romancier connaît le fin mot de l'histoire. Tout le plaisir de la lecture consiste alors à se déplacer à l'intérieur d'un univers clos, comme on le voit dans le roman policier qui peut être considéré à cet égard comme l'archétype du récit : au moment où l'histoire commence, les dés sont déjà jetés, et le travail du lecteur consiste à refaire avec le narrateur le parcours qui sépare deux moments du temps, le crime et la découverte du coupable. Pendant longtemps, d'ailleurs, les romanciers n'ont utilisé que des temps du passé. Le passé simple, en premier lieu, le temps le plus artificiel de la langue, et celui qui se prête le mieux à l'ordonnance explicative. Puis, plus récemment, pour se rapprocher de la temporalité vécue — avec ses lenteurs et ses lacunes, ses associations affectives, sa densité intérieure — des formes plus nuancées : l'imparfait, temps de l'usure et de l'insignifiance (Flaubert), le passé composé, temps de l'irrémédiable (Camus).

Il est frappant que la plupart des romanciers modernes écrivent au présent. On veut ainsi nous donner l'impression que rien n'est décidé encore et que les événements vont se passer devant nous, au fur et à mesure que nous lirons. Ce procédé aboutit à supprimer la traditionnelle « histoire » ; car l'histoire n'existe que dans la mesure où elle relie dans un certain ordre — qui peut être l'ordre chronologique explicatif du passé simple, ou l'ordre plus savant et plus complexe des formes verbales subjectives — des moments différents de l'expérience. Il n'y a d'histoire, à proprement parler, que passée. C'est après coup que l'on raconte, et, comme le note Roquentin dans « La Nausée » : « Pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à le raconter. » Mais dans un récit où les choses se passent toujours « maintenant », les événements ne sont plus reliés entre eux ; ils apparaissent au lecteur comme une suite de tableaux, ou plutôt comme un unique tableau où s'affirme l'autonomie du présent. Les objets, le décor, ne peuvent plus être alors les reflets ou l'expression des personnages. En passant du modèle au miroir, de l'interprétation à l'objectivité, les personnages et le narrateur lui-même ont tendance à s'effriter en tant que ressorts du roman. L' « intrigue » dont ils tiraient les « ficelles » cesse de s'organiser autour d'eux. Les héros (si l'on peut accorder ce nom aux personnages anonymes qui hantent les romans de Robbe-Grillet, de Nathalie Sarraute ou de Samuel Beckett) rejoignent les objets dans un univers purement spectaculaire, qui est, en quelque sorte, l'univers décrit par un narrateur absent. De même que l'objectif de la caméra est tourné vers le réel et enregistre purement et simplement ce qu'il voit, ce roman, qui ne veut pas qualifier les objets ni les événements, qui n'use pas de métaphores, qui n'interprète pas, se borne à relever, à la manière des géomètres, les êtres et les choses offertes au regard d'un observateur anonyme. Ces êtres et ces choses ne nous annoncent rien sur eux-mêmes ; ils sont là tout simplement. En somme, le romancier se borne à nous **montrer** le spectacle en nous laissant le soin de le **lire.** L'exemple typique de cette littérature est le roman de Robbe-Grillet, « La Jalousie », où le personnage central, un mari jaloux, réduit au rôle d'observateur, n'apparaît jamais, même pas sous la forme d'un « je » ; toute l'histoire est vue par ses yeux. Nous ne connaissons de lui que son regard. Regard toujours actuel. Le roman est écrit au présent, et le mot « maintenant » revient comme un leitmotiv.

L'APPARITION DU SENS

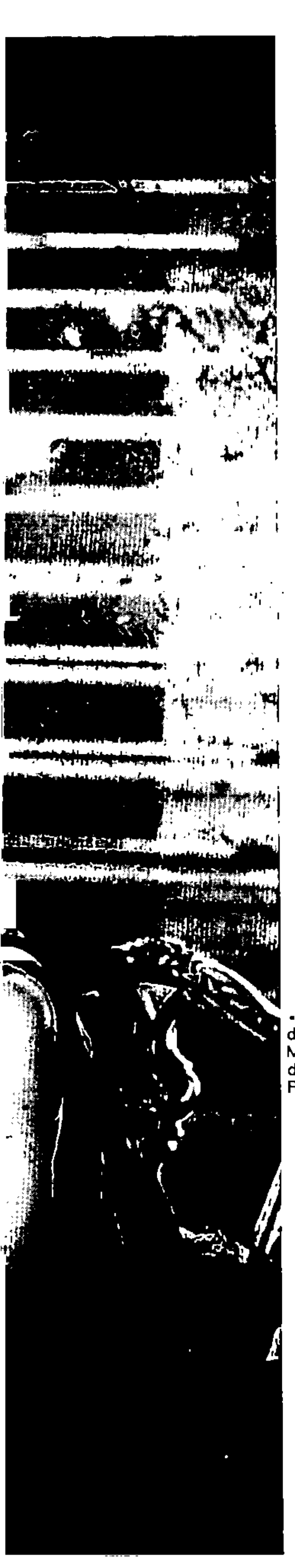
Peut-on dire alors que le roman du regard donne à voir comme le roman traditionnel donnait à comprendre ? Non, puisque l'un et l'autre sont faits de

(1) « Situations », IV, p. 30.
(2) C'est moi qui souligne.
(3) Que ce ne fût pas là le sens véritable de l'entreprise, la suite l'a prouvé. Il faut rendre à Robbe-Grillet cette justice qu'il l'avait lui-même pressenti dès le début. Cf. ci-dessous, note (6).
(4) « Une voie pour le roman futur » (1956), recueilli dans « Pour un nouveau roman ».
(5) On se souvient que Sartre, parlant de la littérature, parlait en fait de la prose. C'est le prosateur qui a affaire aux significations : le poète, comme le peintre, a affaire aux sens. Il n'utilise pas les mots, il se met à leur service. Mais Sartre ajoutait en note que « la prose la plus sèche renferme toujours un peu de poésie », donc un peu de sens. Le nouveau roman, et en particulier les livres de Robbe-Grillet, sont l'exemple d'une prose qui, voulant aller jusqu'au bout de la sécheresse, débouche paradoxalement sur la poésie, qui,



« La Vérité » de Henri-Georges Clouzot.





« L'Année dernière à Marienbad » d'Alain Resnais.

mots, c'est-à-dire de signes. Le roman continue forcément à renvoyer à quelque chose ; mais la référence a changé. Les descriptions de Balzac se référaient à une certaine histoire, à certains personnages ; nous lisions le spectacle à travers les significations qui le caractérisaient. Dans la mesure où la description purement géométrique de Robbe-Grillet élimine les significations, où elle ne comporte plus de leçon psychologique, sociale ou symbolique, sa référence (sans laquelle le roman serait illisible) ne peut être que l'expérience particulière de quelqu'un, qui est le narrateur caché. De telle sorte que, dans ce type de roman, le choix des objets, du décor, des personnages, l'organisation des scènes, l'ensemble du livre lui-même deviennent un moyen de nous révéler, non seulement la présence de ce narrateur caché, mais ses obsessions fondamentales. Ce n'est pas par hasard que le roman s'appelle : « La Jalousie ». Robbe-Grillet joue sur le double sens (fenêtre et passion) du mot ; mais le roman n'a aucun sens si on ne l'interprète pas comme l'expérience délirante d'un jaloux qui va jusqu'au bout de sa jalousie et ne regarde plus le monde qu'à travers elle. En somme, autrefois, l'espace que décrivait le romancier était mixte ; il y avait une partie d'imaginaire qui provenait du romancier lui-même, et une partie de réel qu'il empruntait à son temps, à sa société, à l'expérience commune de ses lecteurs de l'époque. Le roman révélait à la fois les hantises du romancier et les soucis d'une certaine société. Dans la mesure où maintenant les objets, les personnages sont libérés de toutes ces servitudes extérieures, ils ne sont plus là que pour des raisons purement imaginaires. Si bien que, paradoxalement, par un renversement inattendu, ce roman qui voudrait ne rien signifier du tout est en fait extraordinairement chargé de **sens**. Il a du sens, comme le portrait ou la sonate — un sens qui ne se dit pas, mais qui se donne dans le texte même, dans son mouvement, dans sa construction, dans sa réalité sensible, exactement comme le sens de l'œuvre plastique et musicale se donne dans l'objet même qu'elle propose à notre appréciation (5).

S'agissant d'un récit littéraire, le sens peut être défini comme l'expression formelle d'une expérience subjective : l'expérience d'un narrateur à qui la fiction sert de moyen pour transformer l'objet en sujet. Décrire ce qu'il voit revient à dire ce qu'il est. Freud et les phénoménologues nous ont appris que nos conduites trahissent toujours un projet fondamental, une certaine façon que nous avons d'être au monde et de constituer autour de nous un monde. Il me semble que c'est ce projet que nous livre à l'état pur le nouveau roman. Nous avons affaire à des récits qui n'ont plus de « sujet » parce qu'ils sont eux-mêmes le sujet ; histoire et personnages sont remplacés par des thèmes dont chacun caractérise une démarche différente : le labyrinthe chez Robbe-Grillet, la marche errante dans les romans de Jean Cayrol, chez Nathalie Sarraute le va-et-vient perpétuel des « tropismes », chez Claude Simon le tourbillon interminable de la représentation. Parallèlement, et pour la même raison, ce roman qui voudrait être un présent ouvert sur l'avenir nous enferme au contraire dans un présent prison. Le « maintenant » de « La Jalousie » n'est pas du tout le « maintenant » que nous vivons, préparant un quelconque « tout à l'heure » ; c'est un « maintenant » clos, circulaire, à l'intérieur duquel viennent se mélanger — dans un ordre arbitraire qui n'est plus commandé que par les seules hantises du héros — ces moments qui, autrefois, s'ordonnaient en une histoire logique et cohérente.

Ce retournement d'un roman qui, voulant échapper aux significations, finit par retomber dans un sens encore plus écrasant, voulant être ouvert, s'enferme dans la répétition, voulant être objectif, s'enfonce dans la subjectivité, Robbe-Grillet l'a parfaitement senti: Dans un de ses derniers articles théoriques (6), il est allé jusqu'à dire que ses romans étaient « les plus subjectifs du monde, plus subjectifs même que ceux de Balzac », puisqu'ils nous présentent toujours la vision qu'a du monde un observateur mené par ses passions. Il employait même à ce propos le mot de « délire ». « La Maison de Rendez-vous », son dernier roman, est le fruit d'un délire consciemment organisé : « fantaisie » au sens allemand du terme, qui ne dit rien d'autre que le libre fonctionnement de l'imagination.

Il n'y a pas lieu de s'en étonner. L'effort du romancier pour conquérir l'objectivité du spectacle par la description se heurte à un fait très simple : c'est que, précisément, le romancier n'emploie pas des images et qu'il n'y a rien de commun entre la description d'une table par un écrivain et la présentation de cette table par un cinéaste. Il serait faux de dire que Robbe-Grillet ignorait cette différence au moment où il écrivait « Les Gommes » ou « Le Voyeur ». On peut penser toutefois qu'elle lui est apparue beaucoup plus nette-

---

ayant éliminé les significations, n'est plus que sens.

(6) « Nouveau roman, homme nouveau », p. 129. C'est moi qui souligne. L'essai dont sont tirées ces lignes retournent habilement contre Balzac l'accusation précédente : « C'est Balzac, dit Robbe-Grillet, qui cherche à **faire voir** un décor, un cadre, l'apparence physique des personnages. Moi, je ne cherche au contraire qu'à **décevoir** la vision ». Dans un texte de cinq ans antérieur (« Nature, humanisme, tragédie »), la même idée apparaît déjà. La description « objective » ne montre pas ce qu'elle désigne. Elle enregistre seu-

ment quand, conduit par la logique de sa propre entreprise, il a fait lui-même l'expérience du cinéma. Un texte de 1963, écrit à propos de « Marienbad » et de « L'Immortelle », le souligne. L'image filmique trahit sur un point essentiel la description écrite ; car « l'intérêt des pages descriptives — c'est-à-dire **la place de l'homme** dans ces pages — n'est pas dans la chose décrite, mais dans le **mouvement même** de la description » (7). La littérature pure du nouveau roman n'aboutit donc pas du tout à nous montrer les choses. Elle aboutit au contraire à nous jeter strictement dans le sens, parce que le roman, quoi qu'il fasse, n'est jamais qu'un discours, et que les mots, par définition, ne peuvent nous donner autre chose que du sens : la « place de l'homme », le « mouvement » par lequel il s'approprie ce qu'il voit. Aussi bien, dans l'histoire du roman, le sens a-t-il toujours été là, mais caché derrière les significations. Ce qui distingue un roman de tout autre, ce n'est pas l'anecdote qu'il raconte, le témoignage qu'il apporte sur une époque ou un milieu, la leçon morale ou psychologique qu'il contient, c'est son allure, son éclairage, son « mouvement ». C'est la **voix** du romancier, cette voix muette mais toujours présente qui s'éveille à l'instant même où commence le livre et qui va nous conduire jusqu'au dénouement, cette voix que, par exemple, nous entendons lorsque, ouvrant « A La Recherche du temps perdu », nous lisons la phrase : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure. » L'information que nous livre le narrateur, au seuil de son enquête, est des plus minces ; on peut même dire que la phrase est insignifiante. Pourquoi nous apparaît-elle pourtant lourde de sens ? D'où lui vient sa majesté persuasive, l'empire immédiat qu'elle exerce sur nous ? De ce qu'elle situe d'emblée la voix du narrateur à sa juste place, et du même coup ouvre au lecteur un champ narratif dans lequel, guidé par cette main ferme, il pourra s'avancer sans risque d'erreur (8). Les mots essentiels (les plus minces, les plus lourds) figurent en tête : « longtemps » et « je ». « Je » désigne un narrateur sur l'autorité de qui tout le récit repose, mais qui ne saurait être confondu avec la personne de l'écrivain. « Je » n'est pas Proust. C'est un être anonyme et pourtant singulier, impersonnel et qui ne saurait pourtant s'identifier à personne : une voix. De même, si « longtemps » nous renvoie à un passé déjà révolu — le temps perdu qu'il s'agit de retrouver —, cette distance historique n'est elle-même que la figure d'une distance plus essentielle, qui définit la position narrative. Quelqu'un parle, et cela suffit pour que le récit se détache de l'événement, séparé de lui désormais par un écart aussi faible que l'on voudra. La preuve en est que les romans de Robbe-Grillet sont écrits au présent. Si je dis « maintenant », ce simple mot marque aussi un recul, une distance à l'égard de l'événement que je raconte. L'événement dit n'est déjà plus là. Nous avons l'impression que le mot s'efface devant lui, comme il arrive, dans le discours quotidien, quand nous nommons un objet présent ou vérifiable. Mais dans la fiction, c'est le contraire qui est vrai : l'événement s'efface devant le mot, creusant en quelque sorte un espace nul, immatériel, que la voix vient immédiatement remplir, et permettant du même coup à ce double de l'auteur, le lecteur, de constituer le roman comme un sens en mouvement, comme un « aller-vers », qui ne suit d'autre chemin que celui, invisible, de la parole. Il n'y aurait donc rien de fondamentalement changé si le roman commençait par : « Maintenant, il se couche de bonne heure. » Ce serait seulement un autre roman, auquel nous devrions donner un autre sens, parce qu'il serait porté par une autre voix.

L'IMAGE, ICI ET MAINTENANT

Art du « montrer », le cinéma présente des traits symétriques et inverses de ceux qui définissent le roman. Le spectacle, nous l'avons vu, se caractérise d'abord par son évidence. L'image est là. Réaliste ou fantastique, elle est toujours quelque chose d'objectif, qui relève de l'ordre du constat : un document. D'autre part, ce qui se passe sur l'écran se passe toujours maintenant. L'image est un présent. Mais il y a peut-être une loi qui veut que tout art se développe en luttant contre ses propres limites : de même que le roman a essayé de lutter contre le fait qu'il n'était qu'un discours, pour essayer d'accroître la part du « montrer » dans le récit — le cinéma va essayer, lui, d'échapper aux contraintes qu'impose cette présence immédiate de l'image. Il va essayer d'abord d'explorer le temps; ensuite, de représenter une vision subjective des choses.

En ce qui concerne le temps, l'exemple le plus caractéristique est l'emploi du « retour en arrière ». Ce procédé, à l'origine, visait à combler une lacune. Le cinéma étant au présent, comment informer le spectateur de ce qui s'est passé **avant ?** Le retour en arrière aidait à la compréhension de l'histoire. Il fournissait des renseignements. Puis on a imaginé de construire l'histoire elle-même sur un retour en arrière. Le présent est devenu alors un présent-limite, le butoir auquel venait se heurter toute une vie : ainsi la chambre de Gabin dans « Le Jour se lève ». Une troisième étape (celle de « Citizen Kane ») consista à utiliser le retour en arrière, non plus pour expliquer, mais pour montrer l'inexplicable : un homme est mort, emportant avec lui son secret. La multiplicité des flash-back ne fera que rendre ce secret plus opaque.

Un pas encore, et nous avons « Hiroshima », où se trouve posé le problème du passé en tant que tel, dans le rapport difficile et fascinant qui lie la mémoire et l'oubli. Pour rendre visible ce rapport, Resnais a été amené, si l'on peut dire, à casser le classique retour en arrière : le passé ne « revient » plus en ordre, mais de façon chaotique, par plongées successives et surgissements imprévus, jusqu'au moment où on finit par avoir en mains toute l'histoire (9). Ce n'est donc plus le temps de la chronologie explicative dans lesquels nous entrons, c'est vraiment ce temps subjectif que les romanciers avaient essayé de décrire.

Parallèlement, le cinéma fait des efforts considérables pour épouser le point de vue des personnages ou d'un narrateur, et nous mettre en présence d'un monde subjectif orienté. Je ne pense pas seulement à un film comme « La Dame du Lac » où la caméra était à la place d'un personnage déterminé, ce qui se heurtait à toutes sortes de difficultés techniques. Je songe plutôt à « La Comtesse aux pieds nus » ou à « Rashomon » où le réalisateur multiplie les points de vue pour effacer ce sentiment d'évidence que donne le spectacle cinématographique (10) — à ces films purement subjectifs, purement mentaux que veulent être « Marienbad » ou « L'Immortelle », au court métrage de Varda, « Opéra Mouffe », qui se présente comme l'équivalent visuel des sensations d'une femme enceinte se promenant rue Mouffetard.

UN SPECTACLE SANS VOIX

Engagé dans cette direction, le cinéma se heurte, à son tour, à sa difficulté propre : les images ne peuvent jamais devenir des mots. Le cinéma n'est pas un discours. Il n'a pas, par exemple, l'usage des temps verbaux. Les moments du passé, saisis dans le retour

---

lement des « distances » : de l'homme aux choses et d'une chose à une autre. Le Robe-Grillet de 1963 (celui qui est passé par le cinéma) ne fait donc que tirer les conséquences d'un principe formel posé dès 1958.

(7) Ibid. p. 129. Cf. l'excellente analyse de Gaëtan Picon dans le premier chapitre de sa « Lecture de Proust ».

(9) J'ai tenté d'analyser ce mécanisme dans une étude sur « Hiroshima » où le problème de l'expression du temps au cinéma et dans le roman est plus longuement examiné (« Inventaire », pp. 157-190).

(10) Un film de Hitchcock, « Le Grand alibi », utilisait habilement cette évidence pour égarer le spectateur : voyant représentée à l'écran la version du crime que donne un personnage, nous n'imaginons pas qu'elle puisse être fausse et nous partons sans méfiance sur la fausse piste qu'il nous indique.



« The Loneliness of the Long Distance Runner » de Tony Richardson.



• Cléo de 5 à 7 • d'Agnès Varda

en arrière, surgissent devant nous exactement comme un présent, et le cinéaste est obligé d'utiliser des conventions diverses pour nous indiquer qu'ils se situent à des périodes différentes de l'histoire du héros. De même, nous ne pouvons jamais être tout à fait dans un monde subjectif : la représentation mentale, le rêve, l'obsession, l'imaginaire se donnent exactement comme s'ils étaient vrais. Là aussi, il faut user de conventions ou de trucs variés pour avertir le spectateur que toutes les scènes qu'il voit ne se passent pas sur le même plan.

Essayons de cerner le problème de plus près. L'image s'offre au regard. Elle est donc douée, comme le tableau, d'une présence sensible, et par conséquent aussi d'un **sens** immanent, inséparable de la forme qui le supporte. Là est, pour l'amateur de cinéma, son véritable charme. Nous éprouvons, à contempler le mouvement des images sur l'écran, la même satisfaction saturée de sens que nous donne toute œuvre plastique ou musicale de qualité. Mais nous ne pouvons oublier, quand nous nous livrons à cette présence signifiante de l'image, qu'il ne s'agit que d'une image, et qu'en réalité nous n'avons rien devant nous : je veux dire aucun objet saisissable, un pur jeu d'ombres et de lumières. Le sens s'enfuit donc aussi vite qu'il se donne. Ou plus précisément, il se dérobe dans le mouvement même qui le présente. L'image est là pour autre chose : elle raconte ce qu'elle montre. En même temps, il est bien vrai qu'elle le montre ; elle ne le dit pas. Elle a donc valeur de signe, et elle n'est pas un signe.

Le cinéma, en tant qu'art narratif, ne saurait échapper à cette équivoque : il est cette équivoque même, et cela explique que l'idée d'un « langage » cinématographique soit si controversée (11). Le cinéaste « découpe » le réel, choisit ses cadrages, monte ses plans comme le romancier choisit et monte ses mots en découpant le champ infini du langage. N'importe quelle séquence où l'on nous montre le comportement d'un personnage déterminé peut être ainsi rapprochée de la phrase qui le décrirait. Toutefois, le rapport entre phrase et séquence n'est jamais qu'analogique et nous ne serions pas tentés de l'établir si nous assistions vraiment au spectacle qui se déroule sur l'écran. C'est le sentiment de l'illusion qui nous entraine à chercher dans l'image un mot. Albert Laffay observe, dans son analyse de « La Dame du Lac », que la perception réelle est naturellement signifiante. La porte que je rencontre sur mon chemin, je sais que je vais l'ouvrir. Ma perception s'insère dans un projet global qui définit la chose perçue comme obstacle à surmonter, ustensile à manier, point d'application d'un effort. Ainsi elle n'a pas besoin d'être dite : quand je perçois, j'interviens, je ne parle pas. Mais si l'objectif de la caméra s'attarde sur cette porte, l'image n'est plus soutenue par mon projet. Elle doit donc justifier sa présence à l'écran. Pourquoi me la montre-t-on ? Où veut-on en venir ? Telle est la question que ne cesse de poser le cinéma et qu'il laisse en suspens. Nous croyons à ce que nous voyons ; mais en même temps nous ne savons pas pourquoi nous le voyons. Un objet, je peux le saisir ; une image, je ne peux que l'interroger. Parce qu'il nous fait voir des images et non des objets, le cinéma « nous invite à y discerner des intentions narratives » (12). Il nous invite, et c'est tout. La présence de l'image, qui fait sa force, a pour contre-partie l'absence de ce recul narratif, de cet écart qui permet au romancier de tracer devant nous le chemin de la lecture. Le cinéma n'a pas de **voix** : dès lors il ne peut nous proposer qu'un sens et des significations implicites. On connait la fameuse expérience de Koulechov qui a prouvé qu'un plan isolé n'avait pas de signification et que l' « intention narrative » se révélait dans le rapport des images entre elles. Je crois qu'il faut aller plus loin, et dire que l'enchainement des plans lui-même reste toujours douteux, dans la mesure où il y a deux façons, et deux seulement, pour une chose, de « signifier » : ou bien s'encadrer dans un projet vécu (c'est le cas de la perception réelle), ou bien être dite par quelqu'un dont l'autorité (la voix) se substitue à notre geste.

Peut-être aperçoit-on mieux maintenant la difficulté du récit cinématographique. Elle réside en ceci que le spectacle est par définition **extérieur** au spectateur. Quand je lis un roman, j'éprouve une impression immédiate d'intériorité : j'entre **dans** le monde que le romancier construit au fil des pages ; je suis comme entouré par sa voix, je coïncide fictivement avec son intention. En revanche, si forte que puisse être la fascination de l'écran, le spectateur reste toujours dehors. Il n'est de cinéma que muet : je veux dire que les personnages peuvent bien parler entre eux, ils ne me parlent pas, à moi qui les regarde comme je regarderais des personnages vivants. L'illusion de réalité est parfaite, à cela près que, restant, comme dans la vie, séparé des autres, je ne peux pas, à l'inverse de la vie, intervenir dans leur histoire (13). Je ne peux pas non plus compter sur l'aide d'un narrateur. Il me faut donc, seul, à mes risques et périls, interpréter ce qu'on me montre. « Le cinéma, écrit Michel Mourlet, est le terrain d'élection de l'exégèse, de l'interprétation, précisément parce qu'il ne dévoile du monde que l'apparence » (14). Obligé continuellement de dépasser l'apparence, le spectateur ne saisit jamais que des significations fuyantes et doit chercher derrière l'écran le sens unifiant qui les porte.

De là vient que les discussions sur la valeur, et même sur le contenu d'un film, sont si souvent stériles. Deux lecteurs d'un même roman peuvent avoir, à son sujet, des opinions divergentes. Mais il existe entre eux un terrain d'entente : c'est ce sens qui se donne dans la lecture. Deux spectateurs, en revanche, sont séparés par l'irréductibilité de leurs visions. Ils ont vu, bien sûr, le même film, mais ils l'ont « lu » autrement. Si la compréhension, au cinéma, comporte une telle part de projection personnelle (au point que certains films, tels que « Marienbad », fonctionnent exactement comme des tests), c'est parce que nous ne communiquons pas vraiment avec l'auteur, ni avec les personnages eux-mêmes.

De là, aussi, que le spectacle cinématographique s'apparente, bien plutôt qu'à la perception réelle, à un rêve éveillé dont le sens a besoin d'être interprété : la succession des scènes apparait nécessaire au rêveur, mais il n'a pas la clef de leur enchainement.

Comment se fait-il alors que le cinéma ait la réputation d'un art facile ? L'explication, à mon avis, est simple. Il y a toujours un moyen de supprimer une difficulté : c'est de l'esquiver. Les cinéastes se sont longtemps ingéniés à éviter le problème en recourant, pour nous indiquer le sens de l'histoire, à un schématisme extrêmement conventionnel. La grande majorité des films sont bâtis de telle sorte que nous lisons immédiatement sur la tête du héros, sur son habillement, sur ses gestes, sur sa démarche, qui il est et quel rôle il joue dans l'histoire : le détective, le tueur, le bon, le méchant, etc. Toute une série de signaux avertisseurs déclenchent des mécanismes simplistes de signification : la sonnerie du téléphone qui annonce une mauvaise nouvelle au moment pathétique, les feuilles du calendrier qu'on arrache, le bruit de pas sur les marches qui craquent, ce sont là des exemples extrêmement grossiers. Mais si l'on étudie le cinéma sous cet angle, on constate vite que les meilleurs films n'arrivent pas à échapper à ce schématisme de l'image fondé sur

(11) Tandis que Jean Mitry, par exemple, voit dans le cinéma, non seulement « une nouvelle forme de langage », mais « le seul art, le seul moyen d'expression capable de réaliser la synthèse des deux langages », le lyrique et le logique (« Esthétique et Psychologie du cinéma », t. 1, page 104), Dina Dreyfus affirme non moins énergiquement qu' « image et langage ne sont pas deux espèces d'un même genre » et qu'il est « impossible d'intervertir les rôles entre (eux), de remplacer l'un par l'autre » (« Image et langage », « Revue de l'enseignement philosophique », nos 3 et 4 de 1962). André S. Labarthe exprimait ici même une opinion analogue à propos de « Marienbad » : « Si l'image est un langage, c'est un langage sans signification » (« Cahiers du Cinéma », sept. 1961).

l'emploi de symboles élémentaires. Au niveau du film lui-même, le même schématisme se retrouve dans la codification rigoureuse des genres. Le mot « western », le mot « comédie musicale », le mot « suspense » annoncent déjà un certain sens. Nous savons, avant même d'avoir vu le générique (il suffit parfois d'avoir lu le nom des acteurs, ou regardé les affiches de publicité), quel type de lecture on va nous demander de faire, quel genre de symbolisme on va nous proposer. Aussi beaucoup de personnes vont-elles au cinéma avec l'idée de voir un film qu'elles connaissent d'avance, mais où les trucs, où la manière nouvelle de raconter seront l'élément du plaisir (15). Elles aiment **le** policier ou **le** western, non pas tel policier ou tel western, et l'on voit des critiques porter aux nues des ouvrages parfaitement insignifiants dans la mesure où cette insignifiance même les met à l'aise. Le cinéma se réduit alors à la trop fameuse « mise en scène », que l'on considérait, naguère encore, comme le « nec plus ultra » du septième art, alors qu'elle n'est jamais qu'un moyen de figurer la voix du narrateur absent.

Faut-il en conclure que le cinéma ne peut se rapprocher de la vérité sous peine de devenir incompréhensible et que la clarté de l'œuvre cinématographique varie en raison inverse de son artifice ?

Il me semble que c'est une des leçons possibles de « L'Année dernière à Marienbad ». On s'expliquerait mal la diversité des interprétations auxquelles se prête ce film si le propos des auteurs n'avait pas été de démontrer que l'image, par elle-même, ne signifie rien. Le monde devenu cinéma, le réel devenu spectacle, et rien d'autre que ce spectacle, offert et refusé tout entier derrière la vitre de l'écran — c'est ce palais des mirages où s'affrontent sans jamais se rencontrer vraiment, hors du temps et de l'espace, dans le silence fondamental du rêve, des oisifs cérémonieux et anonymes. Souliers qui cassent, verres qui se brisent, coups de pistolet qui ne partent pas, paroles à double sens, proverbes mystérieux, couloirs, miroirs, escaliers, prolifération de signes qui s'annulent les uns les autres, la symbolique est ici trop évidente pour ne pas devenir suspecte. Dans ce catalogue de trucs qui a si fortement irrité une partie du public, je vois la volonté de pousser la représentation à ses extrêmes limites, l'écran recueillant pêle-mêle des images dont l'œil ne peut découvrir si elles appartiennent au passé, au présent, ou à l'avenir, si elles relèvent de la réalité ou de la fiction. « Marienbad » n'est pas un « univers mental » comme les auteurs l'ont un peu trop dit. Nous n'avons pas dans la tête un tel catalogue d'images. Ce que l'écran nous présente, c'est un spectacle absolu. Et, parallèle au spectacle, mais se tenant toujours dehors, au point qu'elle le contredit parfois, la voix obsédante du narrateur qui récite à notre oreille le sens général du film et qui a pour rôle, en quelque sorte, de persuader les images de se conformer au discours : « Je vous aimais, vous m'aimiez, donc cette histoire est une histoire d'amour. »

VERS UN CINEMA REEL

Spectacle pur, mais aussi spectacle limite, qui met à nu la contradiction inhérente au récit cinématographique. Comment dépasser cette contradiction ? Comment dire le sens sans retomber dans le schématisme de l'ancien cinéma ? Telle est à mon avis la question qui se pose aux réalisateurs d'aujourd'hui ; ce n'est pas par hasard qu'un film admirablement fabriqué comme « La Vérité » de Clouzot nous donne une irrésistible impression d'artifice. Quelque chose est en train de changer. Depuis quelques années, à travers beaucoup de tâtonnements et d'erreurs, le cinéma est en train d'explorer une nouvelle voie, celle du cinéma **réel**. J'appelle **réel** un cinéma qui nous laisse à découvrir le sens de l'œuvre, l'intention du créateur, à travers l'insignifiance apparente, l'ambiguïté, le décousu des images. Tentative difficile : nous ne serons pas toujours sûrs d'avoir compris, mais nous porterons toujours, nous spectateurs, la responsabilité de cette compréhension, exactement comme dans l'existence, après tout, nous avons à comprendre les autres, et nous ne sommes jamais sûrs d'être des interprètes corrects de leur comportement. Le rôle de l'auteur serait alors de trouver des moyens d'expression propres à nous faire entendre, à travers l'écran, quelque chose qui soit comme l'équivalent d'une voix. Pour que le spectacle « prenne », au sens où une sauce « prend », pour que le film ait la densité, la richesse que peut avoir une œuvre romanesque, il faut que la mise en scène soit aussi une mise en garde ; il faut qu'on nous arrête, qu'on nous empêche de regarder comme nous regardons d'ordinaire, en nous laissant porter paresseusement par les signaux avertisseurs conventionnels, et que l'on nous oblige à nous interroger sur ce que montre l'écran.

Le cinéma-vérité peut être considéré comme une première approche du problème. Une manière simple d'échapper au schématisme consiste à demander aux faits de parler eux-mêmes. On les laisse apparaître sur l'écran, tel que l'objectif les a saisis, étant entendu que le spectateur fera le reste, c'est-à-dire donnera un sens aux images ainsi recueillies. En fait, l'expérience apparaît décevante dans la mesure où elle ne dépasse pas un stade négatif. Car, ou bien les images sont de simples documents, et leur portée reste limitée à celle du document, comme on voit dans les films, d'ailleurs remarquables, de Leacock, Ruspoli ou Rouch. Ou bien le document implique un choix, une intention qui le dépassent, et le problème se retrouve entier de savoir comment le cinéaste va révéler cette intention (16). Autrement dit, la simple présentation des faits ne suffit pas à dégager le sens. Au cinéma, la vérité ne s'atteint que de biais, grâce à cette mise en garde dont je parlais, — et cela vaut aussi bien pour le document que pour la fiction. Il est d'ailleurs frappant que ces films de cinéma-vérité nous donnent toujours envie d'intervenir : on approuve, on discute, on s'indigne, dans le vide naturellement, puisque l'interlocuteur ne peut pas répondre. C'est bien la preuve que le spectacle est une réalité faussée, privée de sens.

Toutefois, le fait que le « nouveau cinéma », comme le « nouveau roman », ait cru pouvoir trouver, dans l'objectivité du regard, un remède contre des conventions que le spectateur supporte de plus en plus malaisément, mérite réflexion. L'objectivité peut en effet servir de justification à l'image, — donc lui faire jouer le rôle d'un signe —, à condition que le projet latent sur lequel elle se fonde soit lui-même clairement défini. Un cinéma du comportement sera signifiant dans la mesure — et dans la limite — où le comportement « signifie ». Dévoiler l'apparence du monde, c'est, dans certains cas, dévoiler le monde lui-même. Il existe tout un domaine de l'expérience qui n'exige pas d'être interprété parce que son image est déjà éloquente : c'est celui de la **manifestation.** Là où un homme coïncide avec ses gestes, sa démarche, sa fonction, le « je » s'efface derrière le « il » et le spectacle devient une leçon. Des films comme « La Solitude du coureur de fond », « L'As de Pique » ou « Main basse sur la ville », parce qu'ils prennent résolument le parti de l'apparence, en « disent » finalement plus long que ne pourrait dire aucun romancier. « La Solitude » n'est pas un film à thèse et le nom de Marx n'y est jamais prononcé

(12) « Logique du cinéma », p. 94.

(13) Toujours à propos de « La Dame du lac », A. Laffay note justement que lorsque les personnages se tournent vers le détective qui est supposé coïncider avec la caméra, le spectateur n'a jamais l'impression qu'ils s'adressent réellement à lui ; il n'est pas « dans le jeu ».

(14) « Cinéma et roman », numéro spécial des « Lettres Modernes », été 1958.

(15) « Les adultes, en vérité, sont pareils aux enfants qui réclament toujours les histoires qu'ils connaissent le mieux et qui refusent toute variation », écrit Hitchcock (préface à « L'Inconnu du Nord-Express »).

(16) Il suffit de comparer « Chronique d'un été » et « Le Joli Mai » pour voir que le cinéma-vérité ne peut esquiver



« Gare du Nord » de Jean Rouch.



« Muriel » d'Alain Resnais.

cé ; mais le problème de la lutte des classes se trouve posé dans chaque image, comme chaque image de « L'As de Pique » pose celui de la communication entre la société des pères et celle des fils. Ce résultat positif (le fait que le sens se donne ainsi immédiatement avec l'image) n'est obtenu qu'au prix d'une négation préalable. L'homme nous apparaît comme un pur dehors, dont les manifestations épuisent en quelque sorte toute l'existence, et c'est ce parti pris narratif qui oriente le film. « Je voulais, dit Rosi, raconter une ville entière, montrer les rapports d'un homme avec la collectivité ; il me fallait donc présenter des personnages symboliques. » Symbolique, ici, veut dire **fonctionnel** : pauvre ou riche, exploiteur ou exploité, bâtisseur, homme politique, chef de bureau, cordonnier, maçon, père de famille, tous les personnages de « Main basse sur la ville » sont réduits à leur fonction. Nous ne connaissons d'eux que leur visage public : l'histoire se situe au niveau du « il ». Dès lors, il suffit de regarder pour comprendre : saisis à leur niveau visible, les comportements s'insèrent naturellement dans un mouvement d'ensemble, dont les articulations apparaissent claires, si les raisons restent cachées. Les conditions, les intérêts, les alliances, les obstacles, tout se lit à livre ouvert dans ces lieux publics (chantier, conseil municipal, rues, permanences de parti, salle de jeux) où se déroule l'histoire. On ne nous demande pas d'interpréter, moins encore de juger : seulement d'observer le fonctionnement d'une machine dont les personnages sont, en tant que « symboles », les rouages, Et c'est parce que la machine fonctionne librement sous nos yeux que ce film descriptif, objectif, peut être aussi un film critique. (17)

On voit ce qui distingue le cinéma du « il » du cinéma traditionnel. Il ne cherche pas à ajouter quelque chose à l'image. Son parti pris consiste au contraire à affirmer la priorité de l'image sur le discours, de ce qui se voit sur ce qui se devine, de ce qui se suppose. C'est un cinéma du **phénomène,** sous-tendu par la théorie selon laquelle « l'essence de l'homme est dans sa manifestation ». Donc un cinéma politique, au sens le plus large du mot, plus proche finalement de l'essai que de la fiction. Il n'a pas besoin de voix parce que les faits, comme on dit, parlent d'eux-mêmes. Il ne lutte pas contre l'image : il va dans son sens.

A l'inverse, on peut imaginer un cinéma du « je » qui, tout en acceptant totalement les servitudes de l'image, en refusant de « truquer » le spectacle, s'efforcerait de convertir le spectacle en discours, par le biais d'un autre parti pris, non pas théorique, mais affectif. Ce serait, si l'on veut, un cinéma à **thèmes** et non plus un cinéma à **problèmes.** J'entends par thème une intention narrative qui préside à la construction de l'œuvre, le motif caché autour duquel s'organise la tapisserie et que la mise en scène a pour fonction de révéler. Examinons par exemple « Cléo de cinq à sept ». Le film d'Agnès Varda se présente comme une sorte de document. Il dure à peu de choses près autant que l'histoire elle-même ; la caméra suit l'héroïne à la trace, exactement comme le cinéaste-vérité accompagne ses héros. Il n'y a donc pas de lien explicatif apparent entre les scènes : elles viennent les unes derrière les autres, sans annoncer, si j'ose dire, leur « couleur », et ce n'est que peu à peu que le film s'organise sous nos yeux. Nous comprenons que l'univers décrit par Varda est l'univers de quelqu'un qui a peur parce qu'il se sait déjà condamné. Cette peur, le metteur en scène arrive à nous la communiquer à la fois par le montage de son film, par le choix des objets, des décors, des rencontres, mais aussi, plus subtilement, par des changements de cadence, des oppositions comme celle du noir et du blanc qui court à travers tout le film. « Du fait que Cléo a peur, écrit Agnès Varda, elle voit autrement ; du fait qu'elle voit autrement, elle commence à s'intéresser, elle devient curieuse : au début, elle avait un côté passif, elle regardait en elle-même ; elle devient une espèce de regard actif, elle furète et suivant ce qu'elle voit, la peur la reprend ou non, elle apprend à reculer. » Ainsi, le sens finit par sourdre des images qui, sans rien perdre de leur opacité naturelle, laissent pour ainsi dire filtrer une lumière, s'organisent progressivement autour d'un thème central. On pourrait faire la même analyse à propos du thème de l'errance dans « Le Cri », du thème de la timidité dans « Tirez sur le pianiste », du thème de l'innocence dans « Jules et Jim » de Truffaut. Mais c'est surtout « Muriel » que je serais tenté de donner comme modèle — encore imparfait sans doute — d'un cinéma réel.

Comme les films précédents de Resnais, « Muriel » met en question la mémoire. Mais, pour la première fois, toute image du passé nous est refusée : il n'y a pas un seul retour en arrière (18). Tout le film se déroule en quinze jours à Boulogne-sur-Mer, pendant le temps réel de l'action. Les personnages apparaissent et disparaissent sans prévenir, comme dans la vie. Comme dans la vie, ils n'éprouvent pas le besoin d'expliquer leurs actes au public. S'ils s'expliquent, c'est entre eux, dans un langage dont ils ont seuls la clef, confondant les dates, opposant des souvenirs confus. D'où l'incertitude dans laquelle, au moins à la première vision, se trouve plongé le spectateur, et qu'accentue encore un montage ultra-rapide, crépitant, qui dérobe les images plus qu'il ne les souligne. Mais cette discontinuité est l'esprit du film. L'anecdote — où l'on peut voir un témoignage sur l'état de la société française après la guerre d'Algérie — dissimule un autre récit, une autre « intention ». Cayrol et Resnais cherchent à nous faire ressentir physiquement le drame d'une cassure, d'une errance, l'effritement auquel est condamnée toute vie lorsque l'homme, blessé dans sa mémoire, ne parvient pas à être vraiment ce qu'il est. Le sens de « Muriel » est dans cette cassure, et quand on l'aperçoit, toute l'œuvre s'éclaire, devient extrêmement simple.

Le film de Robbe-Grillet, « L'Immortelle », me paraît apporter la démonstration inverse. J'en parlerai avec prudence, ne l'ayant vu qu'une fois et étant moins sûr de mon jugement. Par rapport à « Marienbad », « L'Immortelle » marque sans doute un pas en avant : l'auteur cherche visiblement à réconcilier la voix avec le spectacle. L'univers qu'il nous présente n'est ni totalement imaginaire ni totalement réel. Il emprunte au réel un décor, des objets, une atmosphère, et son propos est de nous faire sentir comment, dans la représentation délirante que se donne le héros, cet univers réel et vérifiable devient une pure succession d'images qui parfois se contredisent, parfois se répètent, sans jamais retrouver la fixité rassurante du document. Istamboul est toujours là, présente, avec ses maisons, ses ruelles, ses mosquées, ses marchands, ses badauds. Mais un mouvement sournois, qui est le mouvement même de l'imagination, la détruit de l'intérieur, et transforme le paradis des touristes en un labyrinthe de cauchemar. Seulement, la contradiction se retrouve à un niveau plus profond. Comme il n'y a plus de décalage entre la voix et le spectacle, et que la représentation conserve l'apparence d'une entière objectivité, l'imaginaire ne cesse de se heurter au réel qu'il voudrait pourtant détruire. Dès lors, ou bien cette histoire est véridique, et elle apparaît absurde, remplie de morceaux conventionnels : Istamboul, les turqueries, un érotisme de pacotille : nous

---

la question du sens. L'échec de Rouch et Morin tient à l'incertitude flagrante de leur propos. La réussite de Chris Marker prouve qu'un film de cinéma-vérité est encore un film d' « auteur ».

(17) Je reprends ici une analyse publiée dans « Les Temps Modernes » (décembre 1963) à propos du film de Rosi.

(18) On ne peut pas considérer comme tel l'épisode au cours duquel Bernard raconte l'histoire de Muriel, puisque ce n'est pas elle qui est montrée sur l'écran.

(19) Je ne crois pas que la réussite évidente de Fellini, dans « Huit et demi », contredise cette argumentation ; car Fellini a su, précisément, comme Resnais dans « Marienbad », construire un spectacle qui ne cesse d'osciller entre le rêve et la réalité, et où les scènes vraies et les scènes imaginées

cherchons en vain une clef. Ou bien l'histoire est imaginaire, et nous ne pouvons pas l'accepter comme telle, parce que nous restons en dehors. Ces images d'un univers objectif, que rien ne distingue du document, je n'arrive pas à les prendre pour des chimères. L'extériorité inévitable du spectacle m'interdit d'entrer dans le jeu du narrateur présent sur l'écran (19).

CINEMA ET ROMAN

Nous en savons assez, maintenant, pour comprendre la confusion dont je parlais au début et définir sommairement les fonctions propres du romancier et du cinéaste.

Le roman de l'avenir (qui ne s'appellerait plus « roman » que par habitude, car ce serait une sorte de fourre-tout relevant de plusieurs genres différents) devrait assumer pleinement sa fonction de discours : la voix qui le soutient est plus importante que les événements qu'il raconte. Le roman doit nous dire comment, en nous, les événements retentissent. Ce n'est certainement pas un hasard si l'autobiographie, au sens le plus large du mot, joue dans les « romans » d'aujourd'hui un rôle essentiel. Je pense par exemple à « Biffures », à « Fourbis » et à « Fibrilles », ces livres admirables où Michel Leiris utilise toutes les ressources du langage pour multiplier sa propre vie. Entreprise qui, reposant essentiellement sur le mot, ne saurait trouver son équivalent à l'écran (20). L'œuvre littéraire est un **écart de langage.** C'est cet écart, nous l'avons vu, qui révèle l'intention narrative. Il est à la fois nécessaire et suffisant pour que naisse la fiction. A une époque où les sciences humaines étaient encore dans l'enfance, les moyens d'enregistrement élémentaires, on pouvait concevoir que le narrateur assumât, en plus, les charges de l'historien, du sociologue, du psychologue, de l'enquêteur. Mais en fait de sociologie, quel roman pourrait rivaliser aujourd'hui avec « Les enfants de Sanchez », d'Oscar Lewis ? En fait de psychologie, quel roman pourrait rivaliser avec les « Cinq psychanalyses » de Freud ? Et s'il ne s'agit que de montrer ce qui arrive, les réactions des hommes aux prises les uns avec les autres, quel roman pourrait rivaliser avec le cinéma ? Débarrassé des tâches qui n'étaient qu'accessoirement les siennes, le roman devrait désormais se présenter pour ce qu'il est : un pur discours interprétatif où tout événement porte sens. Comprenons, toutefois, que cette interprétation est en même temps une négation. Elle suppose que soit mis entre parenthèses, « écarté », l'objet dont le mot vient prendre la place. Aussi le romancier ne peut-il jamais se contenter de son propre discours. Parlant, il lui semble manquer ce dont il parle (21). Il voudrait, non pas seulement réduire l'écart, mais le supprimer. Il rêve d'une fiction qui serait le monde même, vu autrement. Un monde qu'il n'aurait plus à raconter, qu'il lui suffirait de désigner, et qui serait, sous nos yeux, plein de sens.

Le cinéma, lui, effectue sur le monde réel une opération d'un autre ordre, dont la présence de l'image nous dissimule le caractère tout aussi négatif. Il réduit ce monde à un spectacle sur lequel, par hypothèse, nous n'avons pas de prise. Son problème est alors de lui donner un sens sans le trahir. Il doit présenter le spectacle comme l'aboutissement de ce trajet que le romancier n'a pas pu suivre jusqu'à son terme, c'est-à-dire comme un monde signifiant. Mais, pas plus que le romancier ne peut aller au-delà des mots, le cinéaste ne peut remonter en-deçà de l'image. Il reste donc toujours une marge d'incertitude, qui est, en fait, une marge d'insignifiance. Les grands cinéastes sont ceux qui réussissent à se **frayer une voix** dans cette insignifiance et dans l'opacité naturelle des images. Au moment où nous croyons qu'ils parlent, ils ne font qu'interroger. L'image cinématographique est une question muette à laquelle nul film ne pourra jamais répondre : le **mot** appartient au spectateur.

On peut ainsi définir, à la limite, deux domaines qui seraient plus proprement, l'un, celui du cinéma, l'autre, celui du roman. Le « il » d'un côté, le « je » de l'autre. Les faits et les principes, la manifestation qui parle d'elle-même et le jugement qui est spontanément interrogatif. Mais c'est précisément parce que ces deux domaines conviennent trop bien à chacun des deux arts que leur tentation constante (et la clef de leur progrès) est d'en sortir. L'intention narrative du romancier vise à pénétrer cela même qui lui est a priori le plus rebelle : la simple présentation des choses telles qu'elles apparaissent. Il étend le « je » aux limites du monde. A l'inverse, la tâche d'un cinéma **réel** sera de faire apparaitre dans le « il » que nous voyons, le « je » qui se cache et ne se laisse jamais voir. Le cinéaste est en quelque sorte le sourcier du phénomène, celui pour qui l'apparence ne va pas de soi, pour qui le spectacle n'est jamais simple, le sens jamais donné, et qui professe, comme l'héroïne de « Hiroshima », que « voir, cela s'apprend ». — Bernard PINGAUD.



---

se contaminent mutuellement. Le mélange est beaucoup moins heureux dans « Juliette des esprits ».

(20) Vue sous cet angle, l'œuvre romanesque de Robbe-Grillet est aussi, bien entendu, une autobiographie imaginaire.

(21) « La Maison de rendez-vous » transforme cette déception en triomphe. Le roman n'est plus qu'un langage qui se construit superbement sous nos yeux, dans une parfaite désinvolture à l'égard du narrateur aussi bien que de l' « histoire ».



« THE BAREFOOT CONTESSA » DE JOSEPH L. MANKIEWICZ.



« UCCELLACCI E UCCELLINI » : TOTÒ.

Le cinéma moderne et la narrativité

par Christian Metz

I

Une grande et permanente équivoque pèse sur la définition du cinéma « moderne ». On laisse souvent entendre, et parfois on affirme, que le « jeune cinéma », le « cinéma nouveau » aurait dépassé le stade du **récit**, que le film moderne serait objet absolu, œuvre parcourable en tous sens, qu'il aurait évacué en quelque façon la narrativité, constitutive du film classique. C'est le grand thème de l' « éclatement du récit ».
On le trouve présent sous plusieurs formes, depuis quelques années, chez beaucoup de critiques de cinéma. Pour prendre nos exemples dans un débat qui était une tentative de synthèse (1), ce sera tantôt la « dédramatisation », par quoi un René Gilson (2) définit une sorte de « tendance Antonioni », à laquelle Marcel Martin (3) rattache pour sa part Mizoguchi ; tantôt l'idée d'une approche plus directe du réel, d'une certaine espèce de réalisme fondamental, réalisme qui aux yeux d'un Michel Mardore ou d'un Pierre Billard (4) se serait peu ou prou imposé aux dépens des vieilles ficelles narratives. Ailleurs, ce sera la notion de cinéma d'improvisation (Michel Mardore), invoquée pour subsumer le « cinéma-vérité », le « cinéma direct » et tout ce qui s'y rattache (5). D'autres fois, ce sera un « cinéma de cinéaste », qui aurait évincé l'ancien « cinéma de scénariste » (Marcel Martin) (6). Ailleurs encore, un cinéma du plan, qui serait venu balayer le vieux cinéma où l'on galopait de plan en plan, le cinéma directement narratif (Michel Mardore) (7). Ou alors un cinéma de la liberté, ouvert à de multiples lectures, un cinéma de la « contemplation » et de l' « objectivité », refusant les enchaînements autoritaires et univoques du film classique, refusant le théâtre, substituant à la « mise en scène » la « mise en présence » (Marcel Martin) (8).
On sait d'autre part que pour Pier Paolo Pasolini (9), qui a réfléchi avec précision sur ces problèmes, le triomphe actuel du « cinéma de poésie » en arrive à compromettre tout à la fois le spectacle et le récit.
Pour tout le monde enfin, l'époque récente aurait vu naître un cinéma libre, qui aurait définitivement congédié les prétendues règles syntaxiques de la « grammaire cinématographique ».
Dans cet ensemble de positions partiellement convergentes — dont notre inventaire, très incomplet, n'a retenu que des échantillons — on retrouvera l'écho modernisé des célèbres analyses d'André Bazin, de Roger Leenhardt, de François Truffaut et d'Alexandre Astruc : rejet du cinéma-spectacle au profit du cinéma-langage (Truffaut), rejet du film français « de qualité », trop impeccablement ficelé (Truffaut encore), rejet des « signes » trop voyants qui brutalisent l'ambiguïté du réel (Bazin), rejet de l'arsenal pseudo-syntaxique cher aux anciens théoriciens (Leenhardt), rejet du cinéma d'intrigue pure ainsi que du cinéma-spectacle au profit du cinéma-écriture, moyen d'expression souple et docile (Astruc).
Le but de cet article n'est pas d'engager le fer contre telle ou telle de ces analyses — d'autant que chacune d'elles contient à notre sens beaucoup de vérité — mais bien plutôt de s'en prendre, à travers la contestation successive (et jamais totale) de ces différentes positions, à un **grand mythe libertaire** qui ne trouve en aucune sa pleine expression, mais qui les soustend et les anime toutes (à l'exclusion des idées de Pier Paolo Pasolini qui, posant des problèmes différents encore à l'autre, comme s'est efforcé de le part).
L'expression « s'en prendre à » appelle quelques précisions : toutes ces analyses ont pour but et pour effet de soutenir les films que nous aimons, les films qui sont aujourd'hui visibles sans ennui. Elles sont profondément liées à la montée progressive, puis au triomphe — auprès de larges secteurs des milieux cultivés, tout au moins — du seul cinéma qui soit aujourd'hui vivant (10). Refuser Jean-Luc Godard ou Alain Resnais, en 1966, c'est en quelque façon se mettre en dehors du cinéma, de la même façon que se mettrait en dehors de la littérature celui qui, en 1966, refuserait de prendre en très grande considération les apports d'un Robbe-Grillet ou d'un Michel Butor. On peut se plaire à imaginer — sans être encore capable d'en rendre compte structuralement — qu'à chaque époque et dans chaque art la **parole vivante**, pour diverse qu'elle soit, se trouve pourtant en un seul lieu. Et même si ce lieu n'est repérable en première instance que par les traces de feu qu'il élance vers nous — de plus en plus insistantes à mesure que nous nous approchons de son centre — c'est sans doute cette évidence première, d'abord vécue dans le grand bouleversement de « Pierrot le fou » ou dans l'ennui profond du « Comte de Monte-Cristo », qui doit nous servir de guide dans la réflexion, puisque le seul but possible de cette dernière est de réduire la distance — initialement énorme, prosaïque, douloureuse — qui sépare l'émotion ou la conviction de son élucidation, le langage du film de son métalangage. D'autre part, il ne faudra jamais oublier qu'un critique n'est jamait tout à fait théoricien, toujours un peu militant, et qu'il ne cherche pas seulement à analyser les films, mais aussi à soutenir le cinéma qu'il aime ; dans cette mesure, on peut penser que tout ce qui sert le cinéma vivant est bon.
Il faudra pourtant bien, quelque jour, entreprendre l'analyse théorique du cinéma que nous aimons, et c'est sur ce plan que se situe la contestation qui sera ici opposée, sinon à toutes les allégations des critiques favorables au cinéma nouveau, du moins à un mythe sourdement antinarratif qui les anime trop souvent.

II

Première remarque : tout le monde s'accorde à reconnaitre que le nouveau cinéma se définit par le fait qu'il a « dépassé », ou « rejeté », ou « fait éclater » **quelque chose** ; mais l'identité de ce quelque chose — spectacle, récit, théâtre, « syntaxe », signification univoque, « ficelles de scénariste », etc. — varie passablement d'un texte à l'autre, comme s'est efforcée de le montrer la brève énumération qui ouvrait cet article.
Mort du « spectacle » ? La notion de « spectacle » fait image, mais ne recouvre aucune pensée rigoureuse. Ou bien on la prend dans un sens sociologique — « spectacle » : rite social consistant en un rassemblement humain orienté vers un événement à dominante visuelle. En ce cas, on ne voit pas du tout en quoi le film moderne est moins un spectacle que le film traditionnel, et la révolution invoquée reste confinée au vocabulaire de la métalangue critique, sans mordre sur les films-objets dont elle prétend rendre compte. Les spectateurs, trop rares, qui ont pu voir « Paris nous appartient » ne se sont-ils pas rassemblés à heure fixe dans un local institutionnel, n'ont-ils pas payé leur place, n'ont-ils pas donné un pourboire à l'ouvreuse ? Sur ce plan, en vérité, il n'est pas bien difficile de rappeler, contre tels ou tels débordements enthousiastes, que le cinéma restera un spectacle aussi longtemps que ne se seront pas généralisées des formes de distribution, d'exploitation et de consommation du film suffisamment insolites pour que la méthode des écarts imaginaires (trop

fréquemment invoquée, comme le rappelle sans cesse Proust à propos des variations du cœur) ne nous permette guère de nous en faire une idée valable à partir de ce que, pour l'heure, nous connaissons. Dire que le cinéma moderne n'est plus un spectacle, c'est se payer le luxe d'une altérité qui n'en est pas une. On peut aussi prendre la notion de « spectacle » dans une acception plus psychologique : est un spectacle tout événement à dominante visuelle qui s'offre à nous sur le mode de l'extériorité et nous constitue comme témoins. Mais alors, quel plus beau spectacle qu' « Une femme est une femme » — comédie musicale minée et exaltée à la fois par les infinies tendresses de l'auto-parodie, comédie musicale tout de même ?

Que les signifiants non visuels (et notamment verbaux) soient plus importants que jamais dans le cinéma moderne, qu'ils aient — surtout — cessé d'être honteux d'eux-mêmes (comme au temps des névroses de la démutisation : « Sous les toits de Paris » de René Clair, « Les temps modernes » de Charlie Chaplin), ou au contraire parfaitement éhontés (comme dans les dialogues des films-français-moyens, qui relèvent le plus souvent du boulevard, de près ou de loin) — c'est bien certain. Mais le cinéma moderne, s'il parle mieux que l'ancien cinéma parlant, ne parle pas plus, et l'image n'a en aucune façon perdu sa préséance. Ce n'est pas la notion de « spectacle », de quelque façon qu'on la prenne, qui permettra de cerner l'apport spécifique du cinéma nouveau. Les grands films récents sont peut-être des spectacles meilleurs, ils restent des spectacles.

Mais, entend-on souvent répondre, ce ne sont plus de **purs** spectacles. Soit ! Simplement, tout le problème consiste alors à définir ce qu'ils ont **en plus** de leur nature de spectacle ; c'est donc que la notion de spectacle est en elle-même d'un faible secours dans la question qui nous occupe.

Mort du « théâtre » ? Serait-ce alors du **théâtre** que le jeune cinéma s'est libéré ? Pas davantage. Car il faudrait se demander, avant de continuer, de quel théâtre et de quel cinéma on parle. Il y eut de tout temps un mauvais cinéma calqué sur le mauvais théâtre : il existait déjà à l'époque du muet, et en dépit de cette mutité même (« Films d'art » et apparentés) ; depuis l'avènement du parlant, la « comédie psychologique » et la « comédie dramatique » — à ne pas confondre avec la comédie américaine — ont pris le relais ; elles ne sont pas encore mortes. Pour nous en tenir au seul cinéma français — particulièrement favorisé, il est vrai, sur ce chapitre — combien de centaines de films n'avons-nous pas vus, réalisés selon la recette implicite du genre, recette que l'on pourrait dire des « cinq cinquièmes », comme on parle de « quatre quarts » en pâtisserie (11).

S'il est vrai que le cinéma moderne s'est largement libéré de tout cela, il a ce faisant échappé au boulevard, non au théâtre, et les grands films d'hier y échappaient tout autant : Murnau, Stroheim, Flaherty, certes, mais aussi, d'une toute autre façon, Eisenstein.

Veut-on parler, au contraire, de bon théâtre et de bon cinéma ? Comment oublier, alors, que certains des plus grands cinéastes d'hier (Eisenstein), d'aujourd'hui (Welles) ou de l'entre-deux (Bergman, Visconti) ont été ou sont, dans toute la force du terme, des hommes de théâtre ? Comment oublier tout ce qu'un Alain Resnais ou une Agnès Varda doivent au théâtre dit de la distanciation, et qu'a bien mis en lumière Jean Carta (12) ? Comment oublier que tout ce qui compte dans le théâtre d'aujourd'hui est aussi éloigné des pratiques de l' « intrigue ficelée » que le sont les films d'un Milos Forman, d'un Jacques Rozier ou d'un Jean Rouch ? Et si l'on prend la question de plus haut, si l'on considère à la suite de certains théoriciens du cinéma (Balasz) (13) ou du théâtre (Lessing) (14) que le théâtre est ce qui s'oppose à l'épopée ou au roman (épopée sécularisée) comme une fiction saisie **en action** et, dans son surgissement événementiel, s'oppose à cette même fiction relatée par des mots qui ne sont pas ceux des protagonistes, il faudra bien conclure que le cinéma, art très différent du théâtre, n'est cependant pas à la veille — à moins que sa nature ne change d'entière façon — de rompre la parenté à la fois évidente et fondamentale qui l'unit au théâtre (15). Pas plus que l'opposition du « spectacle » au « non-spectacle », ce n'est celle du « théâtre » au « non-théâtre » qui nous permettra de fonder en théorie nos préférences, qui nous mettra plus près de comprendre pourquoi nous aimons ce que nous aimons, ni en quoi est nouveau le cinéma nouveau.

Cinéma d'improvisation ? Serait-ce, alors, parce qu'il est un « cinéma d'improvisation » ? Mais on n'en finirait pas d'énumérer les films modernes auxquels cette définition ne s'applique pas, du « Couteau dans l'eau » à « Jules et Jim », en passant par tous les Welles, tous les Demy, tous les Resnais, etc. Michel Mardore, qui lançait la formule, prenait soin de l'appliquer uniquement à une certaine tendance du cinéma moderne, mais l'idée est dans l'air, et elle est parfois maniée de façon beaucoup plus vague et générale. Au vrai, elle ne convient — et encore, avec diverses réserves — qu'à Jean-Luc Godard d'une part (mais on sait que l'homme a un grain de génie, que le génie est toujours autre chose, et qu'en outre le « cinévidu », s'il improvise avec un grand bonheur, est aussi un bourreau de travail) — et d'autre part à un certain nombre de tendances relevant du « cinéma direct » au sens le plus large (16), tendances qui ne consistent, à d'éclatantes exceptions près, qu'à livrer au public d'informes brouillons qu'en d'autres temps on eût considérés comme les **états** génétiques intermédiaires d'un travail non encore terminé, ainsi que le remarquait dans ces mêmes colonnes Claude Lévi-Strauss (17). Le tout-venant du cinéma-direct n'est trop souvent qu'un effet de paresse ou de hâte ; comme le constate d'autre part Bernard Pingaud (18), il renonce trop souvent aux prestiges de l'art, ou simplement de l'œuvre finie, sans y gagner d'autre vérité que — dans le meilleur des cas — celle du bon reportage. C'est trop peu de remarquer que le film-direct de série n'est pas parfait ; en vérité, il n'est pas fait (19). Et ce n'est pas seulement l'histoire du cinéma, mais la nature la plus fondamentale de l'objet esthétique lui-même, qui devrait changer bien profondément avant qu'une œuvre d'art puisse retenir dans son projet de larges pans de réalité brute,

(1) « Qu'est-ce que le cinéma moderne ? Tentative de réponse à quatre voix » (Pierre Billard, René Gilson, Michel Mardore, Marcel Martin), in « Cinéma 62 », janvier 1962, n° 62, pp. 34-41 et 130-132. Ce débat n'a rien approfondi, mais les idées qui y ont été lancées correspondent assez exactement aux principaux schémas interprétatifs qui sont dans l'air du temps concernant le cinéma moderne.

(2) Débat cité, p. 35.

(3) Débat cité, p. 41.

(4) Débat cité, pp. 37-38 (Mardore) et p. 38 (Billard).

(5) Débat cité, p. 130.

(6) Débat cité, p. 131.

(7) Débat cité, p. 131.

(8) Débat cité, p. 36. — Et surtout : Marcel Martin, « Le cinéma moderne, spectacle ou langage ? », in « Cinéma 62 », janvier 1962, n° 62, pp. 45-53 (Extrait de la conclusion de la nouvelle édition de l'ouvrage « Le langage cinématographique »). — C'est à la page 49 que la thèse est formulée de la façon la plus nette.

(9) D'une part : Entretien avec Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli, in « Cahiers du cinéma », n° 169, août 1965, pp. 22-25 et 76-77. D'autre part : « Le cinéma de poésie » (Conférence prononcée en juin 1965 au Premier Festival du Nouveau Cinéma, à Pesaro, Italie), reproduite in « Cahiers du Cinéma », n° 171, octobre 1965, pp. 56-64. — C'est à la page 24 de l'entretien que l'idée citée ici trouve son expression la plus nette.

(10) Peut-être n'y a-t-il plus que deux cinémas, en tout, qui puissent nous concerner : d'une part le cinéma vivant, auquel est consacré cet article ; d'autre part l'ancien cinéma **de genres, le plus** souvent américain (westerns, thrillers, burlesques, etc.), ce cinéma si peu intellectuel et si intelligent qui est aujourd'hui, hélas, en voie de disparition, mais



« Alphaville » de Jean-Luc Godard.



Anna Karina dans « Bande à part » de Jean-Luc Godard.

et devienne capable de prétendre à une autre vérité que celle, transposée et repensée, qui est la seule que sa démarche initiale n'ait pas mise hors de sa portée. Les bons films de cinéma-direct sont bons parce qu'ils sont de bons films. Si l' « improvisation » est une rapidité de décision et d'exécution acquise au prix d'un long et lent travail d'accession à la maitrise — le grand chirurgien, devant un ventre ouvert, « improvise » lui aussi — ou encore une grâce du génie, ou les deux à la fois, alors tous les grands cinéastes ont été, au moins partiellement, des improvisateurs. Si au contraire l'improvisation est le lieu où viennent se neutraliser, après leur entrechoc, la paresse et le désir de publier, on aura simplement défini une certaine sorte de mauvais films d'hier et d'aujourd'hui. Dans un cas comme dans l'autre, l'opposition de l'improvisé et du non-improvisé est impuissante à définir le cinéma moderne.

Cinéma de la « dédramatisation » ? La « dédramatisation », alors ? Antonioni ? Les temps morts ? Mais il n'y a jamais de temps morts dans un film, puisqu'un film est un objet fabriqué ; il n'y a de temps morts que dans la vie. Un temps ne saurait être « mort » que par rapport à un intérêt engagé : une attente d'un quart d'heure que le retard de mon interlocuteur m'impose avant une entrevue décisive pour moi est bien un temps mort, puisqu'elle diffère ce qui dans le moment était ma vie. Mais la chose n'est possible que parce que les événements de la vie ne sont pas ménagés par ma volonté et n'obéissent pas au souci de réaliser constamment l'arabesque affective jugée la plus satisfaisante, pour reprendre une formule d'Etienne Souriau (20). Filmée par un antonionien, l'attente d'un quart d'heure ne sera plus un temps mort, puisqu'elle sera devenue momentanément le propos même du film — qui toujours est construit —, et que dans l'instant c'est toute la vie du film qui passera par ce « temps mort ». Les seuls vrais temps morts, au cinéma, ce sont les passages de films qui nous ennuient — les temps mornes — car, contrariant de l'extérieur l'attente du spectateur qui s'ensommeille, ils réalisent ainsi en abyme les conditions mêmes qui rendent possibles les temps morts de la vie. C'est au stade du découpage et du montage, c'est-à-dire avant que le film existe, que se décide le destin des temps morts : tous ceux que le cinéaste a ressentis comme tels, il les a écartés de son film et nous ne les verrons jamais — puisque le film, différant en cela de la vie, choisit toujours sous peine de ne jamais exister. Et tous les « temps » que le cinéaste a mis dans son film étaient pour lui vivants. L'antonionisme n'est rien d'autre qu'une appréciation nouvelle — et profondément originale au cinéma — de ce qui **dans la vie** est ou n'est pas temps mort, nullement une esthétique du temps mort, nullement une esthétique du temps **filmiquement** mort. L'innovation est sémantique beaucoup plus que syntaxique, et c'est par la substance humaine de ses films, beaucoup plus que par leur langage, qu'Antonioni est un moderne (21). Ce cinéaste excelle à nous montrer la signifiance diffuse de ces instants de la vie ordinairement considérés comme insignifiants ; intégré au film, le temps « mort » renaît au sens. Et c'est sans doute le plus grand mérite d'Antonioni — ainsi que des meilleurs films du cinéma direct — que d'avoir recueilli dans les rets d'une dramaturgie plus fine toutes les **significations perdues** dont sont faites nos journées. Plus encore : d'avoir su les empêcher de se perdre tout à fait sans pour autant les embrigader, c'est-à-dire sans les priver de cette tremblante indécision du signifié sans lesquelles elles ne seraient plus des significations perdues ; de les avoir **préservées** sans les avoir **retrouvées** (22). Ainsi la « dédramatisation » — terme commode mais dangereux — n'est rien d'autre qu'une nouvelle forme de dramaturgie, et c'est pour cela que nous avons aimé « Le Cri » et « L'Avventura ». Sans « drame », plus de fiction, plus de diégèse, donc plus de film. Ou alors un documentaire, un film-exposé. La seule vraie frontière, on l'oublie trop souvent, est celle qui passe entre le « film » au sens courant du mot (= film de fiction, « réaliste » ou non) et tous les genres spéciaux qui renoncent **d'entrée de jeu** — c'est-à-dire très en amont des nouvelles dramaturgies, antonioniennes ou godardesques — au principe même du récit : actualités, films publicitaires, films scientifiques, etc., bref, les « documentaires » au sens le plus large. Beaucoup de films « directs » de niveau moyen ne sont somme toute que des documentaires convenables, comme a raison de le rappeler Philippe Haudiquet (23).

Un réalisme fondamental ? Le cinéma nouveau se définirait-il, alors, par une approche plus directe du réel, une sorte de réalisme fondamental, ou encore d' « objectivité » ? Il faut ici écarter d'abord une équivoque : si l'on entend par les notions invoquées quelque espèce de pouvoir cosmophanique, d'aptitude à toutes les révélations, que le cinéma portait en lui de naissance, mais dont il aurait mis longtemps à prendre conscience, c'est en revenir à une mythologie qui a été justement critiquée par Jean Mitry (24), et qui cache derrière des oripeaux phénoménologiques un réalisme essentialiste aboutissant à récupérer au niveau du « sens naturel des choses » l'univocité terroriste de la signification que l'on combat de l'autre main au nom de l'ambiguïté ; ce sont là les aspects les plus critiquables et les plus dépassés des théories d'André Bazin et de Roger Munier. Il faut d'ailleurs noter que Michel Mardore et Pierre Billard ne prennent pas la notion de « réalisme » dans ce sens-là ; Marcel Martin non plus, en dépit de certaines formulations à notre sens peu heureuses, notamment « objectivité » et « mise en présence » (un film n'est jamais objectif, il est toujours le correlat d'un regard ; la « mise en présence » ne saurait éliminer la « mise en scène », elle n'en est qu'une autre forme). L'auteur de « L'Immortelle », au moment de son grand tournant « subjectiviste », a bien noté que le cinéma est le plus subjectif de tous les arts, du seul fait que la prise de vues suppose nécessairement le choix d'une incidence angulaire (25) ; et la vraie leçon de la phénoménologie on le sait, n'est nullement dans le triomphe unilatéral de la cosmophanie, mais dans l'affirmation obstinée d'un va-et-vient définitif entre les choses qui sont et celui pour qui elles sont, dans cet indépassable « spectacle adverse » dont parlait Valéry, et qui est

---

qui est encore le nôtre par les chemins de la nostalgie, de la complicité, et bien souvent de la reprise en citation dans les films vivants (Humphrey Bogart dans « A bout de souffle », le film noir dans « Bande à part », etc.). Ce fut un grand cinéma, un cinéma sans problèmes, et où on ne s'ennuyait jamais. La relève, dans la mesure où elle n'est pas assurée par le cinéma vivant, sera prise, c'est à craindre, par un cinéma empâté dans l'idéologisme et dans une bienfaisance incertaine (« One potato two potato », « David and Lisa », etc.). Films intellectuels, encombrés d'intentions honorables, reposant sur l'idée que l'art peut trouver **directement** l' « humain », alors qu'il ne peut, du moins à des époques culturellement tardives comme la nôtre, que le retrouver après un détour spécifique.

(11) La voici en ce qui concerne la « comédie psychologique » (ou la « comédie dramatique ») :

a) Du social : Enfance délinquante. Cas de conscience d'un médecin tenu par le secret professionnel. Problèmes de la prostitution (fléau social). Etc. Remarque : il est bon de faire coïncider le thème du film avec un de ces sujets de dissertation que donnaient, dans feu la classe de « Philo-lettres », les professeurs un peu « modernes » (morale concrète, insérée dans la vie, etc.).

b) De la vérité psychologique : des petits détails vrais, qui ne s'inventent pas... Des traits tellement bien observés... De ces petites choses qui n'ont l'air de rien mais qui vont loin.

c) Des mots d'auteur : du dialogue. Du brillant, de l'étincelant... (« Que d'esprit ! »).

d) Des numéros d'acteur : de l'abattage. (« Eblouissante prestation de Madame E. F. et de Monsieur P. F. »)

e) De la fesse : juste ce qu'il faut. Surtout, pas de vulgarité. « La jeune actrice est charmante ; elle s'habille (et elle se déshabille) avec infiniment de grâce. » (Le Monde).

(12) L'humanisme commence au lan-



déjà tout entier dans le « il y a », forme élémentaire de l'existence en même temps que du cinéma : le « il y a », puisqu'il implique qu'il y ait quelque chose et qu'il y ait quelqu'un pour qui il y a quelque chose, mobilise à lui seul l'objet profilmique et la caméra.
Le véritable héritier actuel des mythes cosmophaniques n'est pas le jeune cinéma dans son ensemble, mais bien plutôt un certain optimisme-fou qui s'est développé autour du cinéma-vérité : croyance en une sorte d'innocence de l'image, qui serait mystérieusement soustraite à toute connotation et qui échapperait, lors même qu'elle se prête à l'ordonnance discursive qu'introduit déjà le moindre déboîtement de caméra, à l'énorme poids de suspicion dont est chargé le mot (26), mythe désespéré de quelque adamisme iconique, pour reprendre des formulations barthésiennes. Dans l'énorme inflation idéologique qui a accompagné les quelques belles œuvres et les nombreux bâclages du cinéma-vérité, on peut voir comme une sœur égarée, triste et têtue de l'entreprise sémiologique, si du moins l'on considère cette dernière dans ses aspects les moins techniques, dans son enracinement affectif le plus profond. Un grand vent de défiance souffle à cette heure contre le langage, et les mots sont partout remis en question. Faite pour interroger le monde, la parole est aujourd'hui interrogée ; faite pour demander des comptes, on la somme aujourd'hui de présenter les siens. C'est dans ce terrain de méfiance et de noble névrose que la « sémantique générale » américaine a retrouvé un optimisme inattendu (= la purification du langage purifiera les rapports humains), et le « positivisme logique » un pessimisme actif, relativiste et un peu court (= le discours vrai n'est que le vrai discours, le mot ne recouvre pas d'autre vérité que celle qui est enfermée dans son emploi socio-linguistiquement correct). Le cinéma-vérité, au contraire, essaye d'échapper à ces difficultés par le renoncement prétendu au discours suivi et par le recours au constat iconique ; la parole même des héros est supposée brute et naissante, elle fait partie de l'image, elle en est le bruitage humain, elle se voudrait entraînée à son tour dans le vaste circuit de l'innocence du visuel (l'abondance des interviews dans les films de cinéma-vérité n'a pas d'autre origine). Tentative pathétique... (27).
Il reste pourtant — et la chose se sent immédiatement à la vision de certains films — que les meilleures œuvres du cinéma nouveau, parmi lesquelles des films de cinéma-direct, livrent souvent à leurs spectateurs **une certaine sorte de vérité** que l'on trouvait plus rarement dans les grandes œuvres du passé, vérité infiniment difficile à définir mais que l'on localise d'instinct. Vérité d'une attitude, d'une inflexion de voix, d'un geste, justesse d'un ton... C'est par exemple la merveilleuse scène quasi dansée de « Pierrot le fou » sur la plage au milieu des pins (« Ma ligne de chance... Ta ligne de hanches... ») : scène « irréaliste » au possible, pourtant, puisque morceau chorégraphique et puisque citation de la comédie musicale américaine ; nous sommes ici bien loin du bon gros « réalisme » de la tradition culturiste cinématographique, du réalisme pour ciné-clubs. Cependant, aucune autre minute d'aucun autre film — si ce n'est peut-être, dans une moindre mesure, la scène de séduction muette de « Wedding March » de Stroheim, pendant la parade militaire — n'avait fait sentir avec une acuité aussi directement fondamentale, aussi superbement insoucieuse des vraisemblances extérieures de temps et de lieu, la complicité corporelle que crée l'amour et qui le crée, tout cet entourement de gestes et de sourires, ces mille petites acceptations qui ploient, dans une docilité qui n'est pas de l'obéissance, le visage ensoleillé de l'amante dans les directions successives où l'oriente le ballet de tendresse active, amusée et émue que l'amant tisse autour d'elle. Des justesses de cette venue, on en trouvera non seulement dans tous les Godard, tous les Truffaut, et dans certains Antonioni, mais aussi dans un grand nombre de films modernes, de « L'as de pique » à « Adieu Philippine » en passant par « Samedi soir, Dimanche matin » et plusieurs Losey, Olmi, Rosi, De Seta, etc. Il n'est pas interdit de penser que ces instants de vérité — d'une vérité qui reste à définir — demeureront dans leur fragilité



Eddie Constantine dans « Alphaville » de Jean-Luc Godard.

gage, in « Esprit », juin 1960, numéro spécial « Situation du cinéma français », pp. 1.113-1.132..
(13) « Theory of the film » (Londres, Dennis Dobson, 1952), pp. 250-252. Opposition de l' « épique » et du « dramatique » ; à l'épique se rattache le roman, au dramatique le cinéma (et le théâtre).
(14) Au début de la « Dramaturgie de Hambourg » (passage consacré au problème des adaptations de romans pour la scène). Le romancier **décrit** des contenus psychologiques tandis que le dramaturge doit « les faire venir à l'existence sous les yeux du spectateur et les développer sans hiatus au sein d'une continuité illusoire ». (A remarquer qu'au cinéma la « continuité illusoire » joue à l'intérieur de chaque « scène » mais est rompue entre deux scènes ; ce phénomène a d'ailleurs des équivalents évidents au théâtre). Pour ce genre de problème, on ne voit pas encore comment le cinéma pourrait se « déthéâtraliser » **vraiment.**
(15) Par delà toutes les opinions pour ou contre le « théâtre filmé », on ne peut que donner raison à Marcel Pagnol dans la mesure où il rappelle sans cesse cette parenté fondamentale — et même s'il la formule en des termes qu'on n'est pas forcé d'approuver dans tout leur détail (= idée que le théâtre et le cinéma sont deux formes parmi



Anna Karina dans « Bande à part » de Jean-Luc Godard.

les conquêtes les plus précieuses du cinéma que nous appelons en 1966 « moderne ». Ce n'est à coup sûr pas je ne sais quelle objectivité massive, je ne sais quel réalisme sans faille, qui peuvent définir ce cinéma moderne, mais la conquête de certaines vérités ou plutôt de certaines justesses qui font du **jeune** cinéma un cinéma **adulte**, et de l'ancien cinéma un cinéma toujours un peu jeune. Les films anciens, même les plus beaux (28), sont en général légèrement en dessus du ton, comme ces adolescents très doués qui, au milieu des invités réunis par leurs parents, parlent un peu trop fort encore que sans sottise.

Le cinéma réglé. Cependant, constater que ces justesses sont devenues possibles — alors que les cinéastes d'hier n'étaient pas dans leur ensemble moins intelligents ni moins sensibles que ceux d'aujourd'hui ; moins cultivés sans doute, mais l'explication ne suffit pas —, c'est se renvoyer à l'étude de cette **dramaturgie nouvelle** dont les mailles plus fines laissent passer plus de choses, des choses que l'intrigue à bords francs d'hier sacrifiait ou écrasait. La justesse du ton — conquête sans prix qui à elle seule périme et anachronise une partie du cinéma traditionnel — pourrait bien n'être elle-même qu'une conséquence.

D'autre part, il ne faudra pas oublier que ce nouveau « réalisme » ne caractérise pas l'ensemble du cinéma moderne, mais que s'est au contraire établi, comme en face de lui et par rapport à lui, dans une opposition devenue peu à peu assez claire, tout un cinéma de la **diction réglée** et du récitatif généralisé, le cinéma d'Alain Resnais, auquel on peut rattacher à des degrés divers certains aspects des films d'Agnès Varda, de Chris Marker, d'Armand Gatti et d'Henri Colpi (29). Le protocole du texte et des images est ici sensiblement plus pointilleux, et tout se passe comme si le potentiel réaliste inhérent au véhicule filmique, autrefois indivis et pour ainsi dire géré par la convention d'un degré moyen de réalisme discrètement théâtralisé (films de Carné-Prévert, par exemple), s'était aujourd'hui scindé entre un « cinéma-fou » — au sens où l'on dit « amour-fou », comme le remarque si justement René Gilson (30) — un cinéma d'exubérance et de trouvaille (c'est celui-là qui attrape parfois des vérités si directes, et l'on sait l'intérêt que Jean-Luc Godard porte aux recherches de Jean Rouch) — et d'autre part un cinéma de préméditation et d'indirection, incarné à merveille par Alain Resnais et ses scénaristes successifs, un cinéma qui ne croit aux vérités que reconstruites (31), un cinéma qui, plus brechtien peut-être qu'il ne le pense, dispose avec une méticuleuse patience toute une suite de signes insistants et concertés, non sans avoir soin que leur ordonnance minutieusement insolite les promette à un déchiffrement problématique et incertain bien qu'inévitablement studieux et volontariste, un cinéma qui hésite entre l'ambiguïté et la devinette — Alphonse, dans « Muriel », avait-il oui ou non envoyé, comme il le prétend, une lettre explicative à Hélène vingt ans avant, au moment du rendez-vous manqué ? Y avait-il eu oui ou non une année dernière, à Marienbad ? L'amnésique d' « Une aussi longue absence » était-il oui ou non le mari ? Etc. —, un cinéma de l'incertitude crispée qui, plutôt que de présenter les apories du sens sous une forme visant à imiter celle qu'elles ont dans notre vie de tous les jours, en construit délibérément une labyrinthique maquette évoquant quelque bizarre rite moderniste, et dans laquelle le spectateur aura à se perdre, mais selon un parcours reconnu à l'avance (32). On peut considérer qu'Alain Resnais et Jean-Luc Godard représentent les deux grands pôles de la modernité filmique : réalisme méticuleusement indirect contre réalisme généreusement désordonné (la « vérité », pour sa part, pouvant habiter d'un côté ou de l'autre) ; ici, avatar luxuriant de la « poïésis », là, triomphe de la mimésis et de la reconstruction du modèle, pour reprendre des notions barthésiennes. Le film ancien, toujours plus ou moins « réaliste » mais toujours plus ou moins sévèrement tenu en lisière par son auteur, était **en deçà de ce partage** (33), et c'est sans doute un des traits de la modernité filmique que d'avoir procédé à une redistribution du champ cinématographique par une de ces grandes ouvertures binaires dont on sait l'importance dans certains phénomènes linguistiques.

Un cinéma de cinéaste ? L'opposition d'un « cinéma de cinéaste » à l'ancien « cinéma de scénariste » nous fournirait-elle alors ce critère de la modernité cinématographique qui doit bien exister quelque part puisqu'on en sent les conséquences, mais qui est si difficile à formuler ? Que le cinéma d'aujourd'hui soit bien souvent du « cinéma-cinéma », que l'ancien cinéma ait été bien souvent l'illustration ultérieure et seconde d'une intrigue préalablement ficelée, ce n'est pas douteux ; les films de Godard, ici encore, en sont la meilleure illustration, et la critique d'un Michel Cournot, dans tout son sympathique désordre — souvent irritant, parfois inspiré — en témoigne à sa manière avec force. Mais dans les grands films du passé, c'était déjà l'objet filmique qui nous séduisait (« Nosferatu », « Le Maudit », « Nanouk »...), et non son prétexte scénaristique. Mais tous les films d'Alain Resnais sont d'abord des films de scénaristes : la façon systématique dont ce cinéaste, refusant de concevoir tout seul ses œuvres, recherche au stade du scénario des collaborateurs qui fassent le poids et qui aient leur univers propre, ne laisse aucun doute sur l'importance qu'il accorde à la couche précinématographique que tout film stratifie et enkyste en lui. Mais les films d'Antonioni tirent leur intérêt de toute une réflexion sur le problème du couple et de la solitude, réflexion qui implique des expériences, des conversations, des cheminements mentaux et affectifs, c'est-à-dire tout un ensemble de phénomènes largement extra-cinématographiques. Mais les films de Godard lui-même témoignent d'une **invention** narrative qui est sensibilité, poésie, fantaisie, observation avant d'être cinéma. Cet « avant » n'implique pas forcément de priorité chronologique, mais à coup sûr une hiérarchie essentielle. Il est bien probable que Godard fait partie de ces hommes pour qui une inspiration ne peut « prendre » qu'au tournage, qui ne peuvent faire de cinéma qu'à travers une réflexion permanente sur le cinéma (34), qui ne peuvent créer que dans l'entre-deux d'une poésie qui est en même temps essai sur la poésie (on aura reconnu là un des traits les plus frappants de la littérature moderne).

---

d'autres de l' « art dramatique »). Cf. chap. I de « César » (éd. de Provence, 1966 - volume de souvenirs), publié à part sous le titre « Cinématurgie de Paris » dans les « Cahiers du Cinéma », nº 173, décembre 1965 (Spécial Pagnol-Guitry), pp. 39-54. Passage cité pp. 43-44.

(16) Cinéma-direct proprement dit (Ruspoli), cinéma-vérité proprement dit (« Chronique d'un été »), mais aussi « candid camera », tendance « Office National du Film » (Canada), certains aspects de l'école dite de New York ou du « Free cinema » anglais, grands reportages américains (Leacock, frères Maysles), certaines tendances de la T.V. (Klein), etc.

(17) Entretien avec Michel Delahaye et Jacques Rivette, in « Cahiers du Cinéma », nº 156, juin 1964, pp. 19-29. — Passage cité : p. 20.

(18) Dans ce numéro même, p. 26.

(19) Remarquons que Michel Mardore, qui a parlé de « cinéma d'improvisation », n'approuve pas pour autant la totalité du « cinéma-direct » au sens large; son jugement est au contraire assez sévère et rejoindrait le nôtre, semble-t-il. Mais c'est la notion même de cinéma d'improvisation qui nous paraît peu claire.

(20) Les grands caractères de l'univers filmique, contribution (pp. 11-31) à « L'univers filmique » (Flammarion, 1953), ouvrage collectif sous la direction d'Etienne Souriau. — Passage cité : p. 15.

(21) Nous rejoignons sur ce point une opinion de Pierre Billard. (Débat cité, p. 39.)

(22) Exemple : le personnage du gardien de chèvres dans l'île de « L'Avventura », d'une absolue vraisemblance (Qu'a-t-il fait ? Que sait-il au juste ?). — Ou encore l'interview de Gabillon dans « Chronique d'un été ». (Jusqu'à quel point regrette-t-il son passé militant ? De quel cœur exactement accepte-t-il son relatif embourgeoisement ?)

(23) En marge des Festivals de Courts

Mais même si chez un Godard le cinéma, mentalement présent avant que d'exister, devient le catalyseur nécessaire à la création de cinéma — de même que l'idée du « livre » est toujours présente à l'esprit des écrivains modernes, lors même que celui qu'ils sont en train d'écrire est à peine commencé —, il reste que ce que Godard nous présente à travers l'intercession, pour lui nécessaire, de la conscience-de-faire-un-morceau-de-cinéma, c'est finalement un récit qui a retenu dans ses mailles un grand poids de monde a-filmique : ainsi l'amour, la politique, le gangstérisme, la société contemporaine, la mer, le soleil, Paris, une grande tendresse pour la femme, compatible avec le phantasme obscurément archétypique et dalilesque de sa toujours possible trahison, etc. Dans un film de Godard, **il y a toujours une histoire** (35). Qu'elle soit riche, intelligente et sensible au lieu d'être caricaturalement linéaire ne change rien à l'affaire, et Godard est un de nos plus grands scénaristes (36). Exclure du cinéma moderne la dimension scénaristique, ou en rabaisser l'importance, c'est penser qu'il n'y a de scénarios que ceux d'Aurenche et Bost.

Un cinéma du plan ? Le cinéma moderne serait-il donc un cinéma du plan, par opposition à l'ancien cinéma plus soucieux de galoper de plan en plan, tout droit à la séquence ? Mais alors, que dire de la tendance que Jean Mitry appelle expressionniste — expressionnisme allemand proprement dit, derniers films d'Eisenstein, etc. —, tendance que nul n'hésitera à ressentir comme ancienne, et qui pourtant privilégiait le plus souvent les connotations plastiques au détriment des connotations rythmiques — cinéma-peinture, et non cinéma-musique —, qui reposait en grande partie sur l'idée ou l'espoir d'une contemplation transversale du film, longuement arrêtée sur chaque image ? Et que dire, inversement, de la **grande renaissance du montage** qui, après une époque dominée par le « plan-séquence », apparaît aujourd'hui comme une des caractéristiques les plus frappantes du nouveau cinéma ? Le « message » de « Muriel » — ce sentiment d'une sorte de vaste fêlure existentielle — ne se communique-t-il pas principalement, ainsi que le remarque Bernard Pingaud (37), à travers la perpétuelle cassure du montage rapide ? « Salvatore Giuliano » n'est-il pas de bout en bout un film de montage ? Le dynamisme juvénile d'« Une Fille et des fusils », de Claude Lelouch, ne réside-t-il pas, autant que dans l'intrigue du film, dans une grande exubérance heureuse du montage ? Et l'importance des photographies fixes — arrêts de l'image, aveux de montage — dans « Jules et Jim », dans de nombreux Godard ? Et les intertitres écrits — ruptures délibérées de la coulée narrative, autres aveux de montage — dans « Cléo de 5 à 7 », dans « Vivre sa vie » ? Et le contrepoint Hiroshima/Nevers dans « Hiroshima mon amour », contrepoint qui, en dépit de son accent moderne, semble tout droit sorti d'une table de montage de Balasz, Arnheim, Poudovkine ou Timochenko ? Et les « collages », partout...?

Un cinéma de poésie ? Reste l'idée, récemment lancée par Pier Paolo Pasolini, d'une opposition entre le « cinéma de prose » et le « cinéma de poésie ». Pour séduisante qu'elle soit, cette idée est fragile dans sa base même. Car les notions de « prose » et de « poésie » sont trop liées à l'usage du langage verbal pour être facilement exportables au cinéma. Ou bien, si l'on prend « poésie » dans son sens le plus large — présence directe du monde, sentiment des choses, marge de vibration et d'intériorité à la surface de toute extériorité —, il faudra reconnaître que l'entreprise cinématographique, réussie ou manquée, est **toujours** poétique dans sa démarche première. Mais si l'on envisage la notion de poésie dans son sens technique — usage de l'idiome selon un processus réglé, contraintes supplémentaires s'ajoutant à celles de la langue, deuxième code venant coiffer le premier —, on se heurtera à une difficulté qui ne semble guère dépassable : l'absence de premier code au cinéma, l'absence d'une **langue** cinématographique. Pasolini a parfaitement conscience de cette difficulté, qu'il expose avec justesse et précision (38). Mais il considère que tout compte fait, il est possible de passer outre. Nous pensons au contraire que c'est impossible (39). A ces difficultés s'en ajoute d'ailleurs une autre : la notion de « prose », dans quelque sens qu'on la prenne, n'a aucun équivalent plausible au cinéma ; s'il existe une prose dans le domaine des mots, ce n'est que par opposition à la poésie et parce qu'une longue tradition rhétorique a partagé en deux un domaine **déjà littéraire** (car la prose proprement dite, c'est la prose littéraire, celle de Chateaubriand ou de Stendhal, et non celle à quoi pensait M. Jourdain ; la prose est déjà emploi artistique de la langue, elle se distingue déjà du langage véhiculaire, elle crée déjà des objets qui valent pour eux-mêmes et où s'arrête l'élan du langage). Le cinéma, au contraire, ne sert jamais à la communication quotidienne, il crée toujours des œuvres. La distinction entre prose et poésie n'a de sens qu'à l'intérieur d'une distinction plus vaste, qui sépare la **littérature** du simple usage de l'idiome comme moyen. Or, c'est ce partage premier qui fait défaut au cinéma, de sorte qu'aucun film ne saurait relever ni de la prose au sens strict, ni de la poésie au sens strict.

Mais laissons de côté pour l'instant les implications linguistiques de la théorie de Pasolini, sur lesquelles nous reviendrons plus loin, pour examiner sa thèse à la lumière de l'histoire du cinéma. S'il y a un grand mouvement qui domine toute cette histoire, c'est bien celui qui mène du cinéma-poème au cinéma-roman, c'est-à-dire d'une certaine façon du « cinéma de poésie » au « cinéma de prose », et non l'inverse. Pasolini a tendance à confondre les **accents** poétiques — incontestablement et heureusement fréquents dans le cinéma moderne — avec des **structures** poétiques, et aussi à ne comparer les plus beaux des films modernes qu'avec les plus plats des films d'hier, sans s'occuper du tout de ceux d'avant-hier. Il y a plus de poésie, évidemment, dans « A double tour », « Lola », « Tirez sur le pianiste », « The Knack », « Pour la suite du monde », ou « Otto e mezzo » que dans « Le Président », « Un grand patron », « Volpone » ou « Dernier atout ». Mais n'est-ce pas que la substance en est plus poétique et moins radicalement vulgaire, et est-on certain que les formes soient ici et là foncièrement différentes ? Est-on suffisamment assuré que la « subjectivité libre indirecte » dont nous parle Pasolini représente un procédé assez **précis**

Métrages de Cracovie, in « Image et Son », no 187, octobre 1965, pp. 33-36. — Passage cité : pp. 33-34.

(24) « Esthétique et psychologie du cinéma », tome I (Editions Universitaires, 1963), pp. 129-131 + passim.

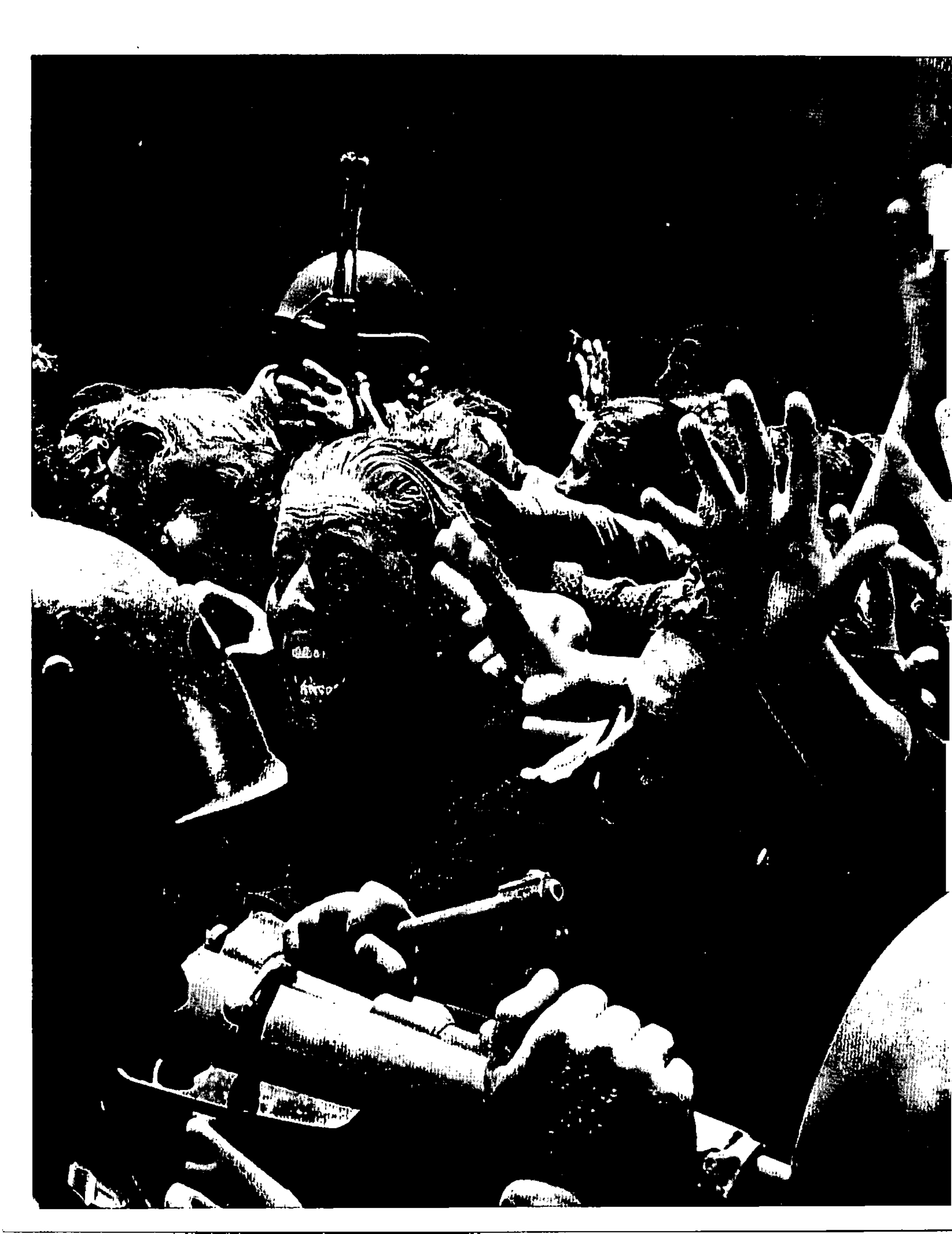
(25) Notes sur la localisation et les déplacements du point de vue dans la description romanesque, in « Revue des Lettres modernes », été 1958, nos 36-38 (Spécial « Cinéma et roman »). — Ce « subjectivisme » d'un des principaux tenants de l'école objectale a été judicieusement commenté par Bernard Dort (« Un cinéma de la description », in « Artsept », no2, avril-juin 1963, pp. 125-130), et surtout par Gérard Genette (« Vertige fixé », postface à l'édition 10/18 de « Dans le labyrinthe », 1964, pp. 273-306).

(26) Voir Jean-Claude Bringuier, « Libres propos sur le cinéma-vérité », in « Cahiers du Cinéma », no 145, juillet 1963, pp. 14-17. — Passage cité : p. 15.

(27) Ceux qui ont vu en tout et pour tout « Lonely Boy », « Les maîtres-fous », « Les inconnus de la terre » et les quelques autres films de cette qualité qui sont passés dans le circuit commercial nous trouveront peut-être bien sévère. Mais il ne faut pas oublier qu'il existe aussi des rencontres spécialisées dans lesquelles on peut voir successivement dix parties de rugby américain (cascades de zooms et de panoramiques filés illisibles, hurlements de sauvages de l'entraineur et des « boys », etc.), quinze interviews sur les difficultés psycho-sexuelles des étudiantes du Québec (bafouillages, exhibitionnisme affectif, etc.), un grand nombre de reportages sur divers boxeurs, acteurs, coureurs automobiles, producteurs, planteurs coloniaux, etc. (= journalisme pur et simple), vingt enquêtes-psychodrames sur les aliénés, les paysans, les drogués, les étudiants, les populations d'Afrique Centrale, et plus généralement sur tous ceux qui « ont des problèmes ». On se rend compte alors que ce genre de cinéma hésite



Main de
Bernard Noël,
dos de
Macha Méril,
film de
Jean-Luc
Godard :
« Une femme
mariée ».





« Salvatore Giuliano » de Francesco Rosi.

pour qu'on y voit l'amorce d'une « langue technique de la poésie » au cinéma (40) ? Et ne se confond-elle pas en dernière analyse avec cette inévitable coloration subjective de l'objet filmique par le regard filmant qui est un trait de tout cinéma, de sorte que la seule vraie différence serait finalement celle des regards poétiques et des regards prosaïques, laquelle n'est pas près d'être élucidée structuralement ? D'autre part, si l'on remonte plus loin en arrière, n'est-ce pas parmi les films qui sont le plus passés de mode aujourd'hui — pas toujours justement — que l'on rencontrera les tentatives les plus cohérentes et les plus systématiques pour construire un film comme on construit un poème ? Que dire du « montage lyrique » chez Poudovkine, si bien analysé par Jean Mitry (41) ? Que dire de la scène du sacre dans « Ivan le Terrible », de la procession devant Vakoulintchouk et de la scène des brumes dans le « Potemkine » ? Que dire de l'Abel Gance de « Napoléon » ou de « La Roue » ? Et des tentatives du « cinéma pur » pour substituer un cinéma de thèmes à un cinéma d'intrigue ? Et des analyses enthousiastes de Jean Epstein sur la valeur poétique du gros plan ? Et de l'emploi du ralenti dans la scène du dortoir de « Zéro de conduite » ? Et de toutes les tables de montage citées plus haut, qui visaient à formaliser les contrepoints filmiques, à durcir la thématique du « fond » en une syntagmatique formelle ? Et de l'accéléré dans la scène de la calèche noire de « Nosferatu » ? Et de l'invraisemblable travelling aérien du début du « Faust » de Murnau ? Les voilà bien, ces « éléments grammaticaux en fonction poétique » (42) que Pasolini a tendance à mettre au compte du cinéma nouveau. En vérité, si le cinéma d'aujourd'hui est souvent riche en résonances poétiques, si le mauvais cinéma de toute époque exclut par définition la poésie des choses comme la poésie de leur organisation, il reste que les seules tentatives qui aient été amorcées en direction non point seulement d'un cinéma poétique, mais d'un cinéma comme **langue** poétique organisée — puisque c'est de cela que veut parler Pasolini — sont précisément le fait de l'ancien cinéma (43) et que le film, depuis sa naissance, n'a pratiquement jamais cessé d'évoluer vers un idéal (**techniquement** prosaïque) de souplesse et de liberté toutes romanesques, comme le montrent chacune à sa manière les analyses de François-Régis Bastide (= le cinéma comme substitut sociologique moderne du roman traditionnel), d'André Bazin et des filmologues (= le cinéma est roman plus que théâtre), de Jean Mitry (= triomphe progressif du montage narratif sur les montages « lyrique », « intellectuel » et « constructif ») et d'Edgar Morin (= recul de l'imaginaire archétypique et naïf propre à beaucoup des premiers films au profit d'un investissement plus retors des forces du fabuleux dans les vraisemblances du film « réaliste », relativement tardif). Plus généralement, on constatera que le cinéma dit fantastique, qui à certaines époques anciennes a été bien près de se confondre avec une des voies vivantes du cinéma tout court (expressionnisme germano-suédois des années 1910-1930, films fantastiques des années 1930-1935 comme « Frankenstein », « L'Homme invisible » ou « King-Kong »), est devenu progressivement, par la suite, un **genre**, et un genre un peu à part, qui coïncide même en partie avec ce qu'on a appelé le « cinéma-bis » : films d'épouvante, films italiens à peplum, films sadiques japonais, féeries soviétiques, films anglais de terreur, etc. —, et que corollairement le film dit réaliste, qu'on a longtemps opposé au film fantastique ou merveilleux comme s'il s'agissait là des deux grands pôles du cinéma (c'est le fameux thème « Lumière contre Méliès »), est devenu à peu de choses près le tout du film d'aujourd'hui.

Pasolini définit également le nouveau cinéma par la **présence sensible de la caméra** (44) ; dans les films traditionnels, au contraire, la caméra s'efforcerait de passer inaperçue, de s'effacer devant le spectacle qu'elle livre. Mais en admettant que cette analyse s'applique à certains films d'hier — par exemple la comédie américaine classique, et plus généralement tous les films relevant de ce que Bazin appelait le « découpage classique », fait pour passer inaperçu —, elle ne conviendrait pas à diverses tendances d'avant-hier dont l'esthétique, bien au contraire, était fondée sur une intervention agressive de la caméra : le montage chez

---



entre deux idéologies : celle de l'objectivité par l'image, dont nous avons déjà parlé, et qui est une sorte de behaviorisme un peu bizarre ; et une autre, plus trouble, qui est l'aboutissement vulgarisé et éclectique de diverses méthodes de révélation ou de thérapeutique propres à la psycho-sociologie moderne (mimodrame, dynamique de groupe, brainstorming, entretien en profondeur, psychothérapie, etc.). On oublie simplement que ces méthodes, si elles ne sont pas maniées de façon contrôlée et technique, ne peuvent aboutir qu'à deux résultats : ou bien les intéressés restent sur leurs positions initiales, tous « blocages » conservés, et ne disent que des banalités conversationnelles ; ou bien ils sont traumatisés par l'indiscrétion indécente et irresponsable qui est tout ce qui reste de ces méthodes lorsqu'elles sortent des mains du spécialiste, et on assiste alors, non point à la révélation de quelque contenu latent, mais à une série d'artefacts effervescents et brouillons (on se prend à partie, on pleure, on dit n'importe quoi) qui vous feraient presque regretter les anciennes méthodes d'éducation fondées sur la « tenue », la pudeur et le maintien des censures. Il est d'ailleurs significatif que parmi toutes les méthodes modernes, la seule qui soit relativement peu à l'honneur parmi les films

Eisenstein, Poudovkine ou Abel Gance, les mouvements d'appareil dans les films expressionnistes ou de Kammerspiel, les déformations optiques ou les angles rares dans les films de l'« Avant-garde » française, les gros plans de la « Jeanne d'Arc » de Dreyer, en un mot toute cette esthétique à laquelle songeaient des théoriciens comme Epstein, Eisenstein, Balasz, Arnheim ou Spottiswoode lorsqu'ils insistaient sans relâche sur l'enrichissement spécifique que le filmé doit au filmage. Et inversement, il existe à l'intérieur du cinéma moderne une tendance que l'on pourrait appeler « objectiviste » — Rohmer, certains aspects d'Antonioni, de De Seta, du cinéma-direct, etc. —, et qui a soin de « gommer » les effets de caméra ; aussi rejoignons-nous sur ce point l'opinion d'Eric Rohmer (45).

III

Spectacle et non-spectacle, théâtre et non-théâtre, cinéma improvisé et cinéma concerté, dédramatisation et dramatisation, réalisme fondamental et artifice, cinéma de cinéaste et cinéma de scénariste, cinéma du plan et cinéma de la séquence, cinéma de prose et cinéma de poésie, caméra sensible et caméra « gommée » : aucune de ces oppositions ne nous parait rendre compte de la spécificité du cinéma moderne. Dans chacun de ces couples conceptuels, le terme donné comme « moderne » se retrouve dans trop de films d'hier et fait défaut dans trop de films d'aujourd'hui. Chacune de ces antithèses a été lancée en pensant à certains films anciens et à certains films modernes — et reste partiellement juste dans cette mesure même —, mais en se soustrayant trop rapidement au souci de tenir compte du plus grand nombre possible de données historiquement connues. Un tel souci, évidemment, n'est pas mince et n'a guère de chance de se voir réalisé, surtout en un seul article. Mais il n'est pas interdit d'essayer, en acceptant d'avance les inévitables insuffisances du résultat...

Remarquons d'abord que si tous les couples notionnels examinés plus haut sont insuffisants, ils le sont peut-être tous pour la même raison. Ce sont autant d'expressions partielles d'une même et grande idée implicite : le cinéma aurait été autrefois pleinement narratif, et aujourd'hui il ne le serait plus, ou en tout cas il le serait beaucoup moins. Nous pensons au contraire qu'il l'est plus et mieux, et que le principal apport du cinéma nouveau est d'avoir enrichi le récit filmique.

Plus ou moins confondue avec cette idée d'un prétendu dépassement ou affaiblissement de la narrativité, on trouve chez beaucoup de critiques l'affirmation d'un dépassement de la « grammaire » ou de la « syntaxe » du cinéma. Nous pensons au contraire que le cinéma n'a **jamais** eu de syntaxe ni de grammaire au sens précis que ces termes ont en linguistique — certains théoriciens l'ont cru, ce qui n'est pas la même chose —, mais qu'il a **toujours** obéi, et qu'il obéit encore aujourd'hui, à un certain nombre de lois sémiologiques fondamentales qui tiennent aux nécessités les plus intimes de la transmission de toute information, lois sémiologiques infiniment malaisées à dégager, mais dont le modèle est à chercher du côté de la linguistique générale ou de la sémiologie générale, et non point du côté de la grammaire ou de la rhétorique des langues particulières. Tout le malentendu vient de ce qu'on cherche le « langage » dans telle ou telle de ses manifestations idiomatiques déjà fort dérivées et spécifiques (et par conséquent très éloignées de la réalité cinématographique), sans songer que les lois filmiques ont toutes chances de se situer considérablement en amont du lieu où on les cherche d'ordinaire, c'est-à-dire à un niveau beaucoup plus profond et en quelque sorte antérieur à la différenciation du langage verbal (tous idiomes réunis) et des autres sémiotiques humaines.

On nous dit que la « syntaxe cinématographique » n'existe plus, qu'elle était bonne pour le muet, que le cinéma vivant n'a que faire d'un tel carcan. Mais les articulations **syntagmatiques** — plutôt que proprement syntaxiques : la syntaxe n'est qu'une partie de la syntagmatique, disait déjà Ferdinand de Saussure (46) — sont comme la prose de Monsieur Jourdain : tout discours leur obéit, qu'il le veuille ou non, sous peine de devenir inintelligible. La réaction parfois excessive de certains tenants du jeune cinéma s'explique et s'excuse par l'outrance inverse d'une « syntaxe » qui, à l'époque de la « ciné-langue » (47) et même après, se voulait aussi stricte que la grammaire d'une langue. Mais les nouvelles formes de cinéma, plus « souples », n'en obéissent pas moins aux grandes figures fondamentales sans lesquelles aucune information ne serait possible ; un discours de quelque longueur est toujours divisible d'une façon ou d'une autre. L'étude du « langage cinématographique » n'a fait figure de « carcan » que lorsqu'elle s'est voulue normative. Aujourd'hui, elle ne prétend plus régenter les films, mais les étudier ; elle ne fait plus semblant de les précéder, elle avoue les suivre. Aussi bien, dans le domaine du langage verbal, la théorie linguistique la plus élaborée est-elle sans influence sur l'évolution à venir de nos langues, et l'on sait tout ce qui sépare le linguiste du « grammairien » normatif, et qu'est venue rappeler en 1963 la polémique Etiemble-Martinet publiée dans « Arts » (48). Les films les plus « hardis » relèvent encore d'une approche sémiologique, dût cette dernière s'assouplir pour appréhender de nouveaux objets, comme nous en donnerons quelques exemples plus loin.

En somme, on entend par « règles » du cinéma deux choses différentes : d'une part tout un ensemble de prescriptions relevant d'une **esthétique normative** que l'on peut à bon droit juger périmée ou inutilement restrictive (49), d'autre part un certain nombre de grandes figures de l'intelligibilité sémique, qui sont des lois de fait (elles-mêmes en constante évolution dans leur détail). Lorsqu'on dit que les films de la « Nouvelle Vague », par exemple, ont « complètement désarticulé le récit » ou « entièrement bousculé la syntaxe », c'est qu'on prend des problèmes une vue fort peu haute, qu'on se fait une idée singulièrement étroite de ce que sont ce « récit » et cette « syntaxe », et que l'on donne ainsi raison sans le vouloir aux tenants de l'esthétique que l'on combat (car ce sont ces derniers qui rétrécissent les notions de « récit » et de « syntaxe » aux dimensions d'une codification purement idéologique ou commerciale et sans aucun rapport avec les structures codifiées qui intéressent le sémiologue). C'est justement dans la mesure où elles réagissent contre ces préjugés que les innovations du jeune cinéma sont plei-

---

de cinéma-vérité soit précisément celle qui est une technique **vraie**, celle où la parole du spécialiste obéit à des règles opératoires précises et vise beaucoup moins à exprimer quelque vérité ou quelques impressions qu'à provoquer un résultat prévisible et contrôlé : la psychanalyse proprement dite (nous ajoutons « proprement dite » pour l'opposer aux diverses psychothérapies qui conservent le principe de l'intrusion sans le garde-fou d'un processus réglé, c'est-à-dire d'un maniement de la parole qui ne soit pas constamment à cheval sur le souci de l'efficacité et la prétention à l'expression d'une vérité immédiate, car c'est ce refus de donner à la parole un statut codifié et draconien qui rend si aléatoires les caricatures de la psychanalyse). — En somme, à l'intérieur du cinéma qui se veut de la réalité, il semble que la division la plus essentielle soit celle qui oppose le pôle **cinéma-direct** (idéologie de l'objectivité extérieure) au pôle **cinéma-vérité** (idéologie de l'intervention salvatrice).

(28) Voir certains passages de « L'Aurore » (les premières apparitions de la femme de la ville), du « Vent » de Sjöström (telles expressions de Lilian Gish), des « Rapaces » (le personnage de Marcus), etc. Et bien entendu divers passages d'Eisenstein (sauf dans le « Potemkine ») et de Poudovkine (sauf peut-être dans « Tempête sur l'Asie »).

(29) On remarquera que notre catégorie du « cinéma réglé » recouvre en partie celle du « cinéma réel » telle que la définit Raymond Bellour : « Un cinéma réel », in « Artsept », nº 1, premier trimestre 1963, pp. 5-27.

(30) Débat cité, p. 35.

(31) Une grande partie de la critique a éreinté « Le bonheur » d'Agnès Varda. C'est là un grand et déplorable malentendu. L'auteur de ces lignes n'a pas aimé non plus le film ; mais lui reprocher son irréalisme est un grave contresens. Certes, le mode de vie des ouvriers, tel qu'il nous est présenté dans le film, est proprement fantastique. Mais



« Nanook of the North » de Robert Flaherty.



Anna Karina et Jean-Paul Belmondo dans « Pierrot le fou » de Jean-Luc Godard.

nes d'intérêt ; mais ce faisant, bien loin de démontrer l'inexistence de la « syntaxe », elles en explorent par l'exemple de nouvelles contrées tout en restant (aussi longtemps du moins qu'elles sont compréhensibles, comme c'est le cas presque toujours) entièrement soumises aux exigences fonctionnelles du discours filmique. « Alphaville » et « L'année dernière à Marienbad » restent de bout en bout des films de diégèse, et c'est encore par rapport aux exigences de la fiction narrative que sont conçus, en dépit de leur peu contestable originalité, leur découpage et leur montage. **Il existe au cinéma des constructions impossibles.** Ainsi tout cheminement d'un héros le long d'un itinéraire précis exclut le syntagme descriptif comme le syntagme fréquentatif (50) ; un meurtre ne peut pas être traité au fréquentatif (50) ; un plan autonome (50) ne peut pas commencer à Moscou et finir à Paris (du moins dans l'état actuel des techniques cinématographiques) ; une image non-diégétique (50) doit être rattachée d'une façon ou d'une autre à une image diégétique, faute de ne pas apparaître comme non-diégétique, etc. Mais ces agencements n'ont jamais été sérieusement tentés par les cinéastes, si ce n'est — et encore faudrait-il aller y voir de près — par tels ou tels avant-gardistes extrêmes qui avaient délibérément renoncé à se faire entendre (et le plus souvent dans des « genres » cinématographiques étrangers dès le principe au film de fiction narrative). Et si les autres cinéastes ne pensent pas à échafauder de telles combinaisons, s'ils ne pensent même pas qu'elles pourraient exister, c'est justement que les grandes figures de l'intelligibilité cinématographique habitent leur esprit plus qu'ils n'en ont conscience. De la même façon, l'écrivain le plus original ne songe pas à forger un idiome nouveau.

IV

C'est pourquoi nous devons à présent quitter les considérations d'histoire du cinéma pour une approche plus sémiologique et plus technique, et reprendre de ce nouveau point de vue la critique des analyses pasoliniennes qui, parmi toutes les tentatives de définition de la modernité filmique, restent de loin les plus sérieuses et les plus pénétrantes.

« Im-segni » ou analogie iconique ? A première vue, dit notre auteur, il n'y a rien au cinéma qui corresponde à ce qu'est l'idiome pour l'écrivain. C'est-à-dire qu'il n'y a pas d'instance codifiée préalable à l'entreprise proprement esthétique. Fort bien. Pourtant, continue Pasolini, il faut bien supposer qu'il existe au cinéma quelque chose qui, d'une façon ou d'une autre, tient le rôle de la langue en littérature, puisqu'il est constant que le cinéma n'est pas une « monstruosité », qu'il n'est pas fait de « signes insignifiants », qu'il parvient à « communiquer » (51). C'est ici, à notre sens, que commencent les affirmations aventureuses : une sémiotique artistique, comme l'est le cinéma, peut fort bien fonctionner sans le secours d'une instance antérieure codifiée (52). Si la littérature a besoin de la langue, c'est que le **son** que produisent les organes vocaux n'a pas de signification par lui-même. Il a besoin d'être **articulé** pour conquérir le sens, qui est refusé aux « cris inarticulés », et les deux articulations qui constituent la langue — celle des phonèmes et celle des monèmes, dans la terminologie d'André Martinet — ne sont rien d'autre que ces inévitables instances créatrices de signification **littérale** (= dénotée), sans lesquelles le poète n'aurait rien sur quoi projeter le jeu second de ses connotations. Mais le cinéaste, pour sa part, n'opère pas sur du son vocal initialement dépourvu de sens. Sa matière première, c'est l'image, c'est-à-dire la duplication photographique d'un spectacle réel qui a toujours-déjà un sens (53). Aussi cette instance codifiée ou du moins codifiable que postule Pasolini, et qu'il définit comme un ensemble labile et indéfini, mais virtuellement organisable, d' « im-segni » (« images-signes ») préalables au cinéma, est-elle pour nous un artefact incertain et encombrant. La simple analogie iconique, la **ressemblance** photographique, en tient lieu avantageusement. Oui, le film « communique », mais ce n'est pas là un mystère dont l'élucidation justifie l'introduction dans la théorie d'une instance supplémentaire ouvertement présentée par Pasolini lui-même comme aventureuse et hypothétique (54) —, c'est, beaucoup plus simplement, parce que la photographie la plus plate et la moins connotée d'une automobile aura toujours comme sens « automobile », et livrera ainsi au cinéaste un signifié pour la conquête duquel le langage verbal a déjà dû engager ses deux articulations : celle des phonèmes /o/, /t/, /m/, /b/, etc., et celle des monèmes (qui différencie à l'intérieur de la langue française « automobile » de « train », « char », « avion », etc.). Le cinéma arrive au même résultat sans aucun autre code que celui de la perception avec ses conditionnements psychosociologiques — si tant est que ce soit un code —, bref sans aucun autre code **langagier.**

Ces « im-segni », que Pasolini analyse d'ailleurs fort bien, nous sommes persuadés qu'ils existent, et qu'ils jouent le plus grand rôle dans la compréhension des images particulières des films particuliers — mais non point dans le mécanisme le plus fondamental de l'intellection filmique. Comment comprendre les films, nous dit Pasolini, sans détenir de quelque façon un savoir relatif aux valeurs symboliques des images visuelles : images de rêves, de la mémoire, de la vie affective, images de la vie quotidienne avec tout leur poids de prolongements symboliques dans chaque société et à chaque époque ? Certes, la compréhension totale d'un film quelconque serait impossible si nous ne portions pas en nous ce dictionnaire confus mais bien réel des « im-segni » dont parle Pasolini, si nous ne savions pas — pour prendre un seul exemple — que la voiture de Jean-Claude Brialy dans « Les Cousins » est une voiture « sport », avec tout ce que cela implique dans la France du vingtième siècle, époque diégétique du film. Mais nous saurions tout de même, parce que nous le **verrions,** que c'est une voiture, et cela suffirait à comprendre le sens **dénoté** du passage. Qu'on ne nous objecte pas qu'un Eskimo resté jusque-là sans aucun contact avec la civilisation industrielle pourrait fort bien, quant à lui, ne même pas reconnaître la voiture ! Car ce qui ferait défaut à cet Eskimo serait une acculturation, non une traduction, et ce n'est pas sa langue d' « im-segni » qui serait trop pauvre, mais sa perception psycho-sociologique. Un objet fabriqué — une voiture — devient, dès lors qu'il est au monde, un objet de la perception comme les

---

il fallait qu'il en soit ainsi. Ce film est un conte philosophique au sens du dix-huitième siècle, ou plutôt une utopie militante au sens du dix-neuvième. C'est aussi un acte de courage rare et unique. Car s'il est vrai que certains rêvent d'un monde dans lequel l'amour serait vraiment libre, d'un monde à la fois animal et pleinement humain où la lestesse des corps serait aussi générosité, sympathie et pleine **société** des femmes et des hommes, d'un monde où serait enfin dominé ce monstre irresponsable, trouble et attachant qu'est le **sentiment** tel qu'il s'est constitué depuis la mort du paganisme —, s'il est vrai que le futurisme du cœur alimente certaines conversations de la rive gauche, il reste que, mis à part le Pierre Kast de la « Morte-saison », du « Bel âge » et de la « Brûlure des mille soleils », personne d'autre qu'Agnès Varda n'avait encore rassemblé ces idées éparses en un brûlot si témérairement provocant, et ne s'était avancé si loin, seul et au-devant du gros de la troupe. Ces relations humaines si singulièrement belles — et qui peut-être ne dépasseront jamais l'utopie, du moins à grande échelle —, ces amours multiples et menées de front hors des petitesses de l'adultère bourgeois comme des sincères mais inutiles souffrances de l'émoi captatif et jaloux, le film les présente sur le mode **actuel,** c'est-à-dire comme si elles existaient, et comme si elles existaient déjà. Voilà l'irréalisme. Mais n'est-ce pas aussi la définition même de l'utopie (= l'optatif traduit par le présent de l'indicatif) ? — Du reste, dans certains milieux d' « artistes », ces libres relations sont déjà plus ou moins pratiquées ; mais si Agnès Varda avait placé l'intrigue de son film dans de tels milieux, l'histoire — enfin devenue réaliste — y aurait perdu toute sa force d'impact militante. Car ce que le film veut nous dire, c'est que des ouvriers **pourraient** aussi vivre ainsi. En résumé, tout le malentendu vient de ce qu'on a jugé comme s'il était de Go-

autres, et le jeune enfant de nos sociétés n'a pas plus de mal à identifier un camion qu'un chat.

De l'existence supposée d'une instance première des « im-segni » (codifiable, mais jamais vraiment codifiée), Pasolini déduit l'idée que le cinéaste est obligé d'inventer **d'abord** une langue (= effort pour dégager clairement les « im-segni »), puis un art — alors que l'écrivain, qui a l'idiome devant lui, peut se permettre de n'être un inventeur que sur le plan esthétique. Mais c'est dans ce « d'abord » que réside tout le malentendu. S'il est vrai que **l'invention** cinéastique est inévitablement un mixte d'inspiration artistique et de façonnements langagiers, il reste que le cinéaste est toujours-d'abord un artiste et que c'est à travers ses efforts pour disposer autrement les choses du réel, à travers son intention esthétique et ses recherches de connotation, qu'il en arrive parfois à laisser derrière lui quelque forme ultérieurement normalisable et susceptible de devenir un « fait de langage ». Si la dénotation filmique est aujourd'hui riche et variée, c'est uniquement le résultat d'anciennes recherches de connotation.

De la connotation à la dénotation. Un exemple : de nos jours, le cinéaste dispose de deux grands moyens — sans compter diverses variantes — pour communiquer au spectateur le signifié de simultanéité entre deux événements (= signifié temporel, en l'occurrence ; mais la même analyse s'appliquerait aux signifiés spatiaux et aux signifiés d'intrigue) : ou bien il représente les deux épisodes à la suite, en laissant à quelque indication verbale (écrite ou parlée), ou encore à la « logique de l'intrigue » (laquelle n'est rien d'autre qu'un ensemble de **signes fins**) le soin de montrer que les deux événements sont simultanés dans la diégèse (rappelons que la diégèse est le lieu du signifié cependant que le film est le lieu du signifiant). Dans ce premier cas, c'est la succession des images dans le film qui devient — sous certaines conditions de contexte — le signifiant de la simultanéité des faits dans la diégèse. Ou bien notre cinéaste a recours au « montage alterné » — à ne pas confondre avec le montage alternatif ni avec le montage parallèle, qui seront définis plus loin —, et c'est alors l'alternation des images qui devient le signifiant de la simultanéité des faits. Ainsi, nous avons côte à côte deux figures intelligibles (« succession = simultanéité », et « alternation = simultanéité »). Remarquons bien qu'il s'agit ici d'un signifié temporel purement dénoté, et que la simultanéité dont nous parlons reste au niveau du sens le plus littéral du récit. Or, il est clair que la première fois que le montage alterné a été utilisé, il répondait essentiellement, dans l'esprit du cinéaste, au désir de rendre son récit plus « vivant », à la recherche de quelque « effet », bref à une intention de connotation. (C'était en 1901, dans « Attaque d'une mission en Chine » de Williamson, bande d' « actualités reconstituées » relative à la guerre des Boxers : le film faisait alterner des vues de la mission cernée par les Boxers et des images des marins s'avançant au secours des missionnaires.) Ainsi, ce sont les recherches de connotation qui ont abouti à enrichir et à diversifier la dénotation filmique — processus qui recommence aujourd'hui avec le nouveau cinéma — ; c'est l'art qui a précédé et créé le langage.

Nous avons l'intention de montrer, dans un ouvrage actuellement en préparation, que la trop brève analyse ici consacrée au **montage alterné** concerne également, avec les variantes nécessaires : le **montage alternatif** (= alternance comme signifiant de l'alternance ; exemple : le champ-contrechamp classique), le **montage parallèle** (= alternance sans signifié dénotatif précis, avec valeur directement connotative ; exemple : contrepoints, leitmotive, alternances symboliques, etc.), le **flashback** (= succession comme signifiant de la précession), le **flash-forward** (= succession proche comme signifiant de la succession lointaine), le **syntagme descriptif** (= succession temporelle comme signifiant de la coexistance spatiale), le **syntagme fréquentatif plein** (= brassage a-chronologique des images comme signifiant du caractère monotone, itératif ou cyclique des faits à l'intérieur d'un segment donné du temps diégétique ; exemple : la séquence des triomphes du boxeur Jim Corbett dans « Gentleman Jim » de Raoul Walsh, en montage rapide et fondus-enchaînés), le **syntagme semi-fréquentatif** (= succession de flashes, discontinue mais chronologique, comme signifiant d'une évolution continue à sens unique ; exemple : la détérioration progressive des rapports affectifs entre Kane et sa première femme, dans « Citizen Kane », avec une série d'instantanés séparés par des panoramiques filés et des fondus au noir rapides), le **syntagme fréquentatif en accolade** (= succession trans-chronologique de flashes discontinus comme signifiant d'une catégorisation ou d'une conceptualisation à l'état naissant ; exemple : la série des brèves évocations érotiques au début d' « Une femme mariée », esquisse par accolade et fondus au noir d'un signifié « amour moderne »), la **métaphore non-diégétique** (= homoplanie des images comme signifiant d'une hétéroplanie des faits correspondants ; exemple : les fameuses scènes d'abattoirs de « La Grève » d'Eisenstein), la **séquence** proprement dite (= syntagme temporellement vectoriel et réaliste, mais intégrant conventionnellement des ellipses **vraies**), la **scène** proprement dite (= syntagme temporellement vectoriel et réaliste, mais intégrant conventionnellement des hiatus **de caméra,** de sorte que le temps total de la tranche filmique finit par coïncider, malgré les déboîtements obtenus par mouvements de caméra ou par montage, avec le temps total de la tranche diégétique correspondante), le **plan autonome** (= plan unique commutable avec un syntagme entier, c'est-à-dire plan-séquence ou insert, selon les cas) — ainsi que divers autres agencements codifiés et signifiants que nous ne pouvons citer ici, faute de place. Cette énumération fort incomplète concernait les types sémiologiques de la **grande syntagmatique** du film narratif (= théorie du montage) ; le problème des mouvements d'appareil donnerait lieu à une autre liste ; et celui des effets optiques — c'est-à-dire de tout ce qui est visuel sans être photographique : fondus, volets, etc. — à une autre liste encore. La liste des listes n'est d'ailleurs pas close.

Ce qu'il importe de noter, c'est que la plupart des figures sémiologiques que nous venons d'énumérer ne sont nullement tombées en désuétude, et sont au contraire d'un emploi courant dans le cinéma moderne. Non point, certes, que le stock des figures soit resté identique à lui-même de Griffith à nos jours. Au cinéma aussi, il y a une diachronie. On

dard un film qui relève typiquement du cinéma réglé. Encore une fois, nous n'avons pas aimé ce film, et même pas du tout. Ceci pour des raisons tenant à la mise en œuvre de l'utopie dans le détail (il semble en effet qu'Agnès Varda n'ait pas su séparer assez strictement son message humaniste de certains fantasmes trop personnels : femmes enceintes, tels coloris, etc.). Cela étant, qui pourrait prétendre qu'il n'y avait pas quelque courage et quelque beauté dans le fait qu'une femme d'aujourd'hui nous dit tant de choses si peu courantes, et comment ne pas apporter sa pleine sympathie à l'intention ?

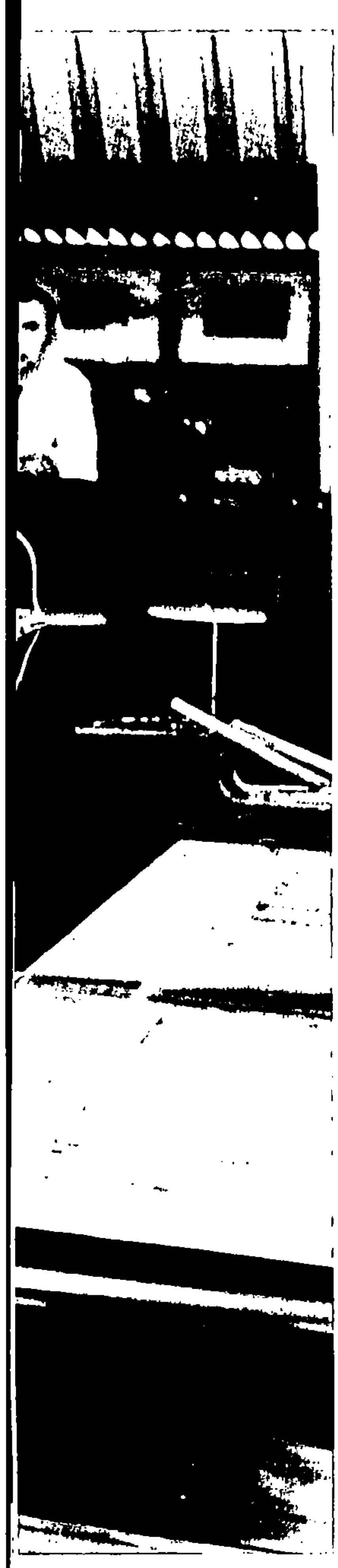
(32) Dans la vie réelle, l' « ambiguïté » (en dépit de l'étymologie du mot) n'est que rarement un choix entre deux — ou plus de deux — solutions précises. C'est le plus souvent une indétermination sémantique à l'intérieur d'un champ donné, dont le questionnement lui-même ne comporte pas d'unités discrètes. De la même façon, dans « Pierrot le fou », lorsque Ferdinand que l'on commence à torturer décide de dire « Elle est au Signe de la Marquise », cette semi-trahison renvoie à un conglomérat mal défini de mobiles non dénombrables et d'ailleurs susceptibles de coexister sur un même point de la chaine des sens : peur de la torture, incertitude sur ce que veulent les deux hommes en chemise bleue, soupçon que Marianne est leur complice et le trahit, dépit qu'elle n'ait jamais répondu à ses questions antérieures, à-quoi-bonisme transcendental et sentiment d'une brusque réversibilité des souhaitables (comme au moment du suicide final), etc. — « Romantique abusif », Jean-Luc Godard, comme le disait Bernard Dort dans un article des « Temps Modernes » ? Certainement. Mais aussi, en un certain sens, le premier réaliste du cinéma français.

(33) Dans l'ancien cinéma, il y avait évidemment des films irréalistes, merveilleux, fantastiques, etc. Mais ils formaient nettement un secteur à part, du



Anna Karina dans « Bande à part » de Jean-Luc Godard.





Anna Karina et Jean-Paul Belmondo dans « Pierrot le fou » de Jean-Luc Godard.

relèverait facilement quelques procédés qui ont vieilli : métaphore non-diégétique (sauf renouvellement par Godard (55), ralenti, accéléré, iris (sauf pour « citation » nostalgique et amusée : « Tirez sur le pianiste »), emploi abusif de la « ponctuation » (sauf cas spéciaux de reprise avec renouvellement : la première séquence d' « Une femme mariée », déjà citée à ce propos), champ-contrechamp sous sa forme mécanique et imitée du ping-pong (56) (mais la scène de l'appartement parisien aux murs blancs, dans « Pierrot le fou », avec la chanson d'amour d'Anna Karina, est traitée en champs-contrechamps utilisés de façon plus souple), etc. En dépit de ces évolutions bien normales, il convient d'être fort prudent avant d'affirmer que la « syntaxe cinématographique » a été complètement jetée par-dessus bord, et il ne faut pas confondre la liberté de l'inspiration poétique avec je ne sais quelle impossible liberté par rapport à des articulations plus profondes qui, même si elles sont partiellement arbitraires et de plus en constante évolution (ce qui n'a rien d'extraordinaire pour un fait sémiologique), n'en garantissent pas moins, dans un état synchronique donné, la correcte transmission de l'information. Seule la pensée solitaire et muette — dans la mesure où elle existe — est soustraite aux lois sémiologiques. Dès l'instant où intervient le **dire** (= désir de communiquer, souci du public, etc.), réapparaissent aussitôt un certain nombre de contraintes sémiologiques, qui caractérisent l'expression de la pensée, mais non la pensée elle-même (encore qu'elles l'influencent notablement), comme l'ont remarqué de leur côté les linguistes. Ainsi la phrase est-elle une unité du discours, non de la pensée, de la réalité ou de la perception.

Renouvellement de la « syntaxe cinématographique ». Bien plutôt qu'à un « éclatement » cataclysmique de la « syntaxe » du film, nous assistons avec le nouveau cinéma à un vaste et complexe mouvement de renouvellement et d'enrichissement, qui se traduit par trois évolutions parallèles : 1) certaines figures (57) sont pour l'instant plus ou moins abandonnées (exemple : le ralenti et l'accéléré) ; 2) d'autres sont maintenues, mais sous des variantes assouplies qui ne doivent pas empêcher de reconnaître la permanence d'un mécanisme sémiotique plus profond (exemples : le champ-contre-champ, la scène, la séquence, le montage alternant, etc.); 3) enfin, des figures nouvelles apparaissent et viennent grossir les possibilités expressives du cinéma. Arrêtons-nous un instant sur ce dernier point.

Nous n'avions repéré jusqu'ici, dans le cinéma depuis ses origines, que six grands types syntagmatiques **de base**, c'est-à-dire six grands types de « séquences » au sens ordinaire (et vague) du mot : le syntagme alternant (avec ses variantes : alternative, alternée et parallèle), le syntagme fréquentatif (avec ses variantes : fréquentative pleine, semi-fréquentative, et fréquentative en accolade), le syntagme descriptif, la scène, la séquence proprement dite, et le plan autonome (avec ses variantes : plan-séquence et insert) (58). Or, il est un passage de « Pierrot le fou » qui ne se laisse réduire à aucun de ces six modèles ou de leurs variantes. C'est le moment où les deux héros quittent précipitamment l'appartement parisien aux murs blancs, descendent par une gouttière et s'enfuient dans une 404 rouge en empruntant des voies sur berges. Cette « séquence », qui justement n'en est pas une, fait alterner librement des vues qui se situent au pied de l'immeuble (descente des derniers mètres de la gouttière, entrée en trombe dans la 404 rangée devant le mur de l'immeuble, démarrage de la voiture, bref passage du nain au transistor, etc.) et d'autres images qui diégétiquement prennent place quelques minutes plus tard et dans un autre lieu, puisque nous voyons la 404 suivre à vive allure les voies sur berges. Ce passage donne ainsi lieu à plusieurs itérations singulières : des quais, nous revenons à la gouttière ; l'embarquement dans la voiture, au pied de l'immeuble, nous est lui-même présenté deux ou trois fois avec de légères variantes dans la position et les mouvements des personnages (variantes qui ne sont pas sans évoquer une construction chère à Robbe-Grillet : « Le voyeur », « La maison de rendez-vous »). Dans ce syntagme, le temps ne fonctionne donc pas selon un régime vectoriel — régime qui représente le cas le plus commun et le plus simple de la démarche narrative — ; ce n'est donc ni une scène, ni une

moins depuis les années 1935-40, et Alain Resnais n'en est pas l'héritier. Le cinéma réglé est l'une des deux branches issues d'une sorte de tronc commun réaliste qui, entre 1940 et 1950 environ, était devenu largement majoritaire par rapport à l'ensemble des tendances « fantastiques ».

(34) Voir Eric Rohmer, « L'ancien et le nouveau ». (Entretien avec les « Cahiers du Cinéma », nº 172, novembre 1965, pp. 33-42 et 56-59. — Passage cité : p. 34.)

(35) « Je ne vois pas pourquoi le fait de ne pas raconter d'histoire serait plus moderne qu'autre chose », disait fort justement Eric Rohmer dans « L'Ancien et le nouveau » (entretien déjà cité), p. 37. — Si le nouveau roman et le nouveau cinéma se ressemblent par certains côtés, il n'est pas certain que leur analogie d'ensemble aille aussi loin qu'on est parfois confusément tenté de l'admettre. A tout le moins faut-il remarquer que le nouveau roman pousse beaucoup plus loin des phénomènes qui ne sont qu'amorcés dans le domaine du cinéma. On oublie trop souvent qu'il y a entre le roman et le cinéma comme tels une considérable **différence d'âge** : le roman est un presque-vieillard, le cinéma un jeune homme qui vient tout juste, semble-t-il, de devenir un homme jeune. Ce qui complique le problème,

séquence. Ce n'est pas non plus un syntagme alternant, car les trois variantes de cette construction se trouvent ici exclues pour des raisons précises : les images qui alternent ne renvoient pas à des événements simultanés (= variante alternée), mais à des événements clairement successifs (l'image des voies sur berges vient évidemment **après**) ; l'alternance des images n'assigne pas non plus l'alternance des événements (= variante alternative), puisque les héros n'ont pas fait plusieurs allers-retours des quais à l'immeuble ; elle ne correspond pas davantage à un contrepoint de pure connotation, avec défection provisoire du signifié de dénotation temporelle (= variante parallèle), car les événements présentés admettent au niveau du signifié (diégèse) un ordre chronologique précis et un seul : d'abord la descente de la gouttière, ensuite l'embarquement dans la voiture, enfin le trajet le long des quais. Le passage n'est pas non plus un syntagme descriptif, puisqu'il nous livre à l'évidence des consécutions temporelles, et non point seulement des coexistences spatiales. Ce n'est pas non plus un syntagme fréquentatif, puisque le retour cyclique des images (fort approximatif d'ailleurs) n'assigne en aucune façon un processus habituel, itératif ou catégorisé, mais fort clairement une succession unique d'actions surgissantes. Enfin, ce n'est pas un plan autonome, puisqu'il y a plusieurs images pour une seule unité de diégèse. Il s'agit en fait d'une sorte de séquence disloquée, merveilleusement expressive de l'affolement, de la fièvre et des aléas de l'existence (= signifiés de connotation clairement repérables), et qui au milieu de ce tohu-bohu de départ précipité (= signifié de dénotation) nous présente comme **ayant été possibles** — ce qui implique, de la part de la narrativité, comme un aveu d'elle-même et un constat de fabulation — plusieurs variantes **légèrement** différentes d'une fuite éperdue, suffisamment semblables pourtant pour que l'événement qui a réellement eu lieu (et que nous ne connaitrons jamais) se situe dans une classe d'événements aux contours assez nets. On songe ici à certaines réflexions de Proust, qui reconnaissait avoir dans diverses circonstances de la vie un sens aigu et précis des quelques éventualités psychologiquement possibles ou vraisemblables, mais se prétendait bien souvent incapable de prédire à l'avance laquelle se réaliserait. (Remarquons que cette distinction proustienne correspond assez à une typologie que chacun peut observer autour de soi ; il existe bien, de ce point de vue, deux types d'esprits ou deux formes d'intelligence, et celui qui à tout coup prédit quel est le possible qui va « sortir » manque souvent de pénétration et d'acuité psychologique dans la description imaginative des diverses variantes qui, dans le contexte donné, étaient à peine moins probables que celle qui s'est réalisée.) Jean-Luc Godard, dans le passage qui nous occupe, se rattacherait au deuxième type, puisqu'il évoque avec beaucoup de vérité, mais sans trancher, plusieurs possibles à la fois. Il y a là une sorte de **séquence potentielle** — une séquence non arrêtée —, qui représente un type syntagmatique nouveau, une forme inédite de la « logique du montage », **mais qui reste de bout en bout une figure de la narrativité** (= deux héros, des événements, des lieux, des temps, une diégèse, etc.) — de la même façon que les vues de tableaux de Renoir, dans le même film, constituent une résurgence renouvelée de l'ancienne métaphore non-diégétique, par ailleurs bien vieillie depuis Eisenstein et les statues symboliquement automouvantes d' « Octobre »...

Il y aurait beaucoup d'autres exemples à développer : la photographie fixe, qui avait été peu utilisée jusqu'ici, et à laquelle Rudolf Arnheim accordait une place très modeste dans sa table de montage (quelques lignes, pp. 139-140 de « Film als Kunst »), connaît avec le cinéma moderne son premier essor véritable : les visages de Jeanne Moreau dans « Jules et Jim », la séquence des « Je parie que tu n'es pas capable de faire tout ce que je fais » dans « Une femme est une femme », enfin « La jetée » ou « Salut les Cubains » (en entier). L'utilisation de la voix-off dans les différents films modernes est particulièrement riche : tantôt c'est celle d'un commentateur anonyme — incarnation bien moins de l'auteur que de la narrativité, comme l'a dit Albert Laffay à propos d'autres films (59) —, tantôt celle d'un des héros du film, mais s'adressant directement au spectateur — nouvelle sorte d'aparté — : la voix de Belmondo dans « Pierrot le fou », la séquence initiale de « L'année dernière à Marienbad ». Comme il faut ajouter à ces deux instances parlantes la voix-in des scènes dialoguées et le fréquent recours à l'intertitre écrit (Godard, Agnès Varda, etc.), comme d'autre part la voix-in elle-même, lorsqu'elle tourne au récitatif, conquiert une densité souveraine qui l'arrache à l'image, la constitue de l'intérieur en voix-off, et la dédiégétise en quelque mesure (« Hiroshima mon amour », « La pointe courte », etc.), le film joue finalement sur cinq registres : cinq jeux et cinq « je ». Il y aurait toute une étude à faire sur la **voix** chez un Godard ou un Resnais ; c'est le problème du « Qui parle ? ». Il y en aurait une autre à consacrer au renouvellement de ce qu'on appelait les « images subjectives », chez un Fellini (« Otte e mezzo », « Juliette des esprits »), un Resnais (« Marienbad »), un Robbe-Grillet (« L'immortelle »).

« Syntaxe » n'est pas poncif. Ainsi, la « syntaxe », toujours aussi mal nommée, se porte néanmoins fort bien. Mais beaucoup de malentendus viennent de ce que l'on confond souvent « syntaxe » et **poncif** (ou cliché). Un film original est volontiers censé « bousculer la grammaire cinématographique » ; inversement, cette dernière n'est portée au crédit que des bandes médiocres. C'est là confondre l'instance langagière et l'instance esthétique (ou stylistique). L'art entretient avec le langage des rapports sémiologiques complexes ; il n'est pas le langage même ; il est toujours d'une façon ou d'une autre au-delà ou à côté, et c'est pourquoi les sots ne sont pas les seuls à respecter la grammaire. On sait tout le parti que Flaubert tirait de l'imparfait ; et bien sûr ce parti n'était pas inscrit dans la langue ; mais l'imparfait, pour sa part, l'était et l'est encore, et celui de Flaubert n'est en rien différent, linguistiquement parlant, de celui des concierges (qui est aussi celui qu'analysent les syntacticiens) ; c'est une unité morpho-syntaxique codifiée. De la même façon, le champ-contrechamp, quelque nouveau et intéressant que puisse être tel de ses emplois récents, continue à représenter une figure banale, puisque

---

évidemment, c'est que les « nouveaux romanciers » et les « nouveaux cinéastes », pour leur part, ont à peu près le même âge et sont influencés par les mêmes courants de pensée. Il n'empêche que pour dire, comme on l'entend parfois, que le cinéma est « très en avance sur la littérature », il faut n'avoir jamais rien lu.

(36) Même si le scénario est né au milieu du tournage et n'est, d'une certaine façon, que la conséquence du film.

(37) Dans ce même numéro, p. 26.

(38) Entretien avec B. Bertolucci et J.-L. Comolli (déjà cité), p. 22. — « Le cinéma de poésie » (déjà cité), p. 55.

(39) Nous reviendrons à loisir sur ce point dans la suite de cet article.

(40) « Le cinéma de poésie » (déjà cité), p. 60.

(41) « Esthétique et psychologie du cinéma » (déjà cité), tome I, pp. 359-362.

(42) Entretien déjà cité, p. 22.

(43) Ces tentatives, à notre avis, se sont soldées par un échec que ne compensent pas, sur le plan de la théorie générale, de magnifiques réussites isolées. Un film peut être **roman poétique**, il ne peut pas être poème (sauf dans le cas des courts métrages purement thématiques et dépourvus d'intrigue, comme « Berlin » de Ruttmann ou « Rythme de la ville » de Sucksdorff). Dans un poème, il n'y a pas de fable, et rien ne s'interpose entre l'auteur et le lecteur. Le romancier dresse un monde, le poète nous parle du monde. Le film de fiction nous semble toujours plus proche du roman que du poème. — Mais enfin, l'époque où l'on a cru qu'un film pouvait être un poème est celle du cinéma ancien, non celle du cinéma moderne.

(44) Entretien déjà cité, p. 22 — « Le cinéma de poésie » (déjà cité), p. 63 surtout.

(45) « L'ancien et le nouveau » (déjà cité), p. 33.

(46) « Cours de linguistique générale », p. 188.

(47) Pour cette notion, voir Christian



Marie-France Boyer et Jean-Claude Drouot dans « Le Bonheur » d'Agnès Varda.



Jean-Paul Belmondo, Dirk Sanders et Anna Karina : tournage de « Pierrot le fou ».

toujours il nous invite à reconstruire l'unité d'un espace diégétique en dépit de (et grâce à) la bifidation de l'espace écranique.
Revenons à Pasolini. Il estime que la « grammaire cinématographique » n'est pas parvenue à se constituer comme grammaire véritable, mais bien plutôt comme « grammaire stylistique », c'est-à-dire réalité hybride à cheval sur l'art et le langage ; ce n'est jamais, dit-il (60), qu'un dictionnaire de conventions, conventions qui ont « ceci de curieux d'être stylistiques avant que d'être grammaticales ». Cette analyse, que nous ne pouvons admettre en dépit de son extrême ingéniosité, appelle deux sortes de remarques : 1) elle montre que Pasolini lui-même ne peut pas croire **vraiment** à son hypothèse d'une couche première et déjà codifié d' « imsegni » préalables à l'entreprise artistique du cinéaste, puisqu'il reconnaît à présent que la **première** codification est stylistique, rejoignant par là notre propre vue selon laquelle c'est l'entreprise de connotation qui, au cinéma, a abouti à enrichir et à codifier la dénotation. 2) En revanche, lorsque Pasolini prend un exemple de ces « conventions stylistiques », le malentendu éclate à nouveau. Il cite l'image fréquente et normalisée des roues d'un train tournant à toute vitesse au milieu d'un nuage de vapeur (61). Ce n'est pas, commente-t-il un fait grammatical, c'est évidemment un « stylème ». Nous n'en disconvenons pas. Mais une telle image n'a rien à voir avec la « syntaxe cinématographique ». Cette dernière recouvre un certain nombre de **constructions** syntagmatiques, et non point un certain nombre de **motifs filmés.** L'image des roues de train ne renvoie ni à un dépassement de la « syntaxe », ni au contraire à un phénomène de syntaxe durci et banalisé ; c'est un fait absolument étranger à la syntaxe, c'est le contenu d'une image considérée isolément. Tout fait de syntagmatique implique le rapprochement d'au moins deux motifs, que ces motifs figurent dans deux images différentes (= montage) ou dans la même image (= mouvement d'appareil, ou même implication statique). Dire que l'image des roues de train est un fait de style est exact, mais insuffisant ; c'est un cliché, c'est un poncif. Et ce ne peut l'être que parce que c'est un fait de contenu substantiel et singulier. La grammaire n'a jamais précisé quel était le contenu de pensée que l'on devait mettre dans les phrases, elle se contente de régler l'organisation formelle de ces phrases. **Un fait grammatical ne saurait être ni un cliché ni une trouvaille** (si ce n'est au moment de sa première apparition historique) ; il est en-deçà du niveau où cette antithèse commence à prendre sens, il reste confiné à l'étage du langage premier, et non de ce langage second qu'est l'art. Le présent de l'indicatif, employé par Robbe-Grillet, reste un vulgaire présent de l'indicatif, « banal » au possible ; pourtant, nul ne songe à y voir un cliché. De même la proposition interrogative indirecte chez Malherbe, la proposition relative introduite par « dont » chez Proust, le « car » baudelairien, la conjonction de coordination « et » entre deux adjectifs chez Hugo, etc. L'image des roues du train n'est en aucune façon l'équivalent filmique de tout cela, elle correspondrait bien plutôt — pour reprendre un de nos écrivains-exemples — au rapprochement métaphorique de la jeune fille et de la rose chez Malherbe, qui est un sémantisme singulier et devient par-là justiciable des catégories de l'original ou du banal. Aussi longtemps que l'on songera à de tels exemples, on rassemblera les éléments non point d'une « grammaire stylistique » du cinéma, mais d'une **rhétorique pure** qui n'a plus rien de grammatical. Il y a une « grammaire » du cinéma (ou plus exactement une grande syntagmatique du film de fiction) ; mais elle est ailleurs. Elle est dans la scène, la séquence, le syntagme fréquentatif, dans ces autres « types » dont nous avons parlé trop brièvement, dans ces **agencements syntagmatiques construits, signifiants et normalisés** qui ne sont jamais des clichés et qui n'ont été des trouvailles qu'une seule fois, mais qui constituent les éléments épars et disjoints d'un code de l'intelligibilité filmique (l'analogie iconique et les dialogues faisant le reste), l'équivalent balbutiant d'une syntaxe vraie (et non d'une liste de contenus).
La « grammaire cinématographique » n'a jamais consisté à prescrire ce qu'il faut filmer. Le montage alterné, par exemple, prévoit simplement que l'alternance des images pourra signifier la simultanéité des référents correspondants, mais ne nous dit rien sur ce qu'il faudra mettre dans ces images. L'opposition entre une « grammaire » mécanique et stéréotypée d'une part, une originalité libre et a-grammaticale de l'autre — opposition qui se trouve au fond de tant de débats sur le cinéma moderne — est profondément contestable, car une grammaire, étant par définition composée **uniquement** de stéréotypes, ne saurait être stéréotypée, et qu'une libre originalité créatrice est **forcément** « grammaticale » d'une façon ou d'une autre dès l'instant où le message « passe ».
Des linguistes comme Noam Chomsky ou A.J. Greimas se sont penchés sur le problème des anomalies purement sémantiques (phrases grammaticalement correctes, mais dont le message ne « passe » pas). Exemple : « Le soutien-gorge batave se réveilla en sursaut avec un rictus trop évidemment post-prandial. » Mais dans de tels cas, c'est encore de la méconnaissance de certaines exigences structurales du discours que découle l'inintelligibilité du message. Il ne s'agit plus, certes, de la structure grammaticale proprement dite (règles de la grammaire française), mais des structures sémantiques de la langue française. Ainsi, le verbe « se réveiller » n'est sémantiquement compatible, à l'intérieur du même syntagme, qu'avec un sujet animé ou métaphoriquement assimilé à un animé (« Le chien se réveille », « La haine se réveille »), il ne saurait avoir comme sujet un nom de vêtement non-personnifié (= « soutien-gorge » dans notre contexte). L'adjectif « post-prandial » ne s'emploie qu'avec des substantifs relevant sémantiquement de la catégorie du malaise cénesthésique (« ballonnement », « lourdeur », « aigreur », « somnolence », etc.), et exclut par conséquent — sauf contexte spécialement indicatif — un substantif comme « rictus ». Etc. Or, il faut remarquer que la « grammaire cinématographique » n'est pas une grammaire proprement dite, mais précisément un ensemble d'implications sémantiques partiellement codifiées.
L'une des particularités les plus frappantes des films modernes est d'être le plus souvent parfaitement et immédiatement compréhensibles ; c'est par-là qu'ils se différencient de tels ou tels films expérimentaux, cascades d'images gratuites et anarchiques sur fond de percussions diverses, coiffées par un

Metz, « Le cinéma : langue ou langage ? », in « Communications », 4, 1964, pp. 52--90, surtout pp. 52-65.
(48) Le linguiste des deux était André Martinet.
(49) Autre source de malentendu : le nouveau cinéma a bousculé — et il a eu bien raison — un certain nombre de « règles » telles que la prohibition des 180 degrés, ou du passage d'un plan d'ensemble à un plan rapproché sans changement d'axe, ou de l'acteur regardant la caméra, etc. Mais ces règles n'ont rien à voir avec la sémiologie du cinéma ; ce sont de misérables ficelles, des prescriptions dérisoires d'adjudant, et Jean Cocteau les brocardait déjà en 1951 dans ses « Entretiens autour du cinématographe ». Les bousculer — comme elles doivent l'être — n'est en aucune façon bousculer la « syntaxe ».
(50) Pour ces notions, voir plus loin, p. 60.
(51) « Le cinéma de poésie » (déjà cité), p. 55.
(52) Le cinéma se trouve dans le même cas que la peinture figurative telle que l'analyse Claude Levi-Strauss (« Le cru et le cuit », p. 28) : ce qui lui tient lieu de « premier niveau d'articulation », c'est la signification naturelle que la perception confère à l'objet représenté (dans le tableau ou sur l'écran).
(53) Sauf bien entendu pour les dialogues. Face à ces derniers, le cinéaste est à peu près dans la même position que l'écrivain (sous la réserve de la différence oral/écrit). Quant aux « bruits réels », ils posent pour l'essentiel les mêmes problèmes que les images, transposés sur le plan auditif. Il ne faut pas confondre **sonore** et **phonique** : un bruit du monde a par lui-même un sens précis (sifflet de locomotive, etc.), un son phonique n'acquiert de sens précis qu'à travers les articulations linguistiques.

texte avant-gardiste et ampoulé. Au contraire, les histoires que nous conte un Godard vont droit au cœur via l'intelligence (si l'on ose dire...), et elles mobilisent même suffisamment de résonances vraies, de souvenirs propres et communs à chacun (et qui deviennent autant de schèmes analogiques pour l'intellection du film) pour que le spectateur un peu habitué les comprenne plus directement qu'il ne comprend les films de Denys de la Patellière, dont la banalité affichée — et d'ailleurs bien réelle — n'exclut pas (mais au contraire multiplie) diverses contorsions de scénario tout à la fois téléphonées et improbables, auxquelles on ne pense jamais tout de suite parce que la vie n'est jamais comme ça.

Opposer la grammaire à l'originalité, c'est donc contaminer deux problèmes différents. D'une part, il y a, au cinéma comme ailleurs, des esprits originaux et d'autres qui le sont moins. D'autre part, il y a la « grammaire » cinématographique avec son statut ambigu de connotation devenue mode de dénotation, de trouvaille devenue véhicule — statut qui est précisément responsable de la confusion combattue ici.

Car il est bien vrai que la dénotation filmique, c'est-à-dire la transmission du sens littéral de l'intrigue, **pourrait** toujours être assurée hors de toute codification, par les seules vertus de l'analogie visuelle (ou encore par le dialogue, c'est-à-dire par un code, mais non cinématographique). On peut imaginer un film d'une heure et demie composé d'un seul plan dont l'incidence angulaire serait invariablement horizontale et frontale, sans aucun mouvement d'appareil, sans aucun effet optique (fondu, etc.), sans aucune ellipse temporelle, sans éclairage autre qu'uniformément plat, sans paroles autres que strictement diégétiques (voix-in), etc. Mais on voit qu'un tel film ne ressemblerait plus guère à du cinéma — ce serait plutôt une sorte de pièce de théâtre, elle-même exceptionnellement linéaire, enregistrée à la caméra —, et que même « La corde » de Hitchcock ou « Gare du Nord » de Jean Rouch font figure de truculentes débauches sémiologiques à côté de ce film imaginaire. Il reste pourtant qu'un tel film est possible, tandis que rien de tel n'est imaginable, mutatis mutandis, en matière de livre. C'est que l'écriture la plus « blanche », le degré zéro de l'écriture — s'il existait — conserverait encore le code de la langue, alors que l'analogie iconique en tient lieu au cinéma et permet à la rigueur de faire l'économie de toute codification. Mais la description sémiologique doit porter sur le cinéma attesté, non sur un cinéma imaginaire. Or, **dès l'instant où le cinéma a rencontré la narritivité** — rencontre dont les conséquences sont, sinon infinies, du moins non encore finies —, il apparait qu'il a superposé au message analogique une ensemble de constructions codifiées, un au-delà de l'image qui n'a été conquis que progressivement (grâce à Griffith surtout), et qui, s'il répondait initialement au désir de rendre l'histoire plus vivante, d'éviter la coulée iconique monotone et continue, bref de connoter, n'en a pas moins abouti à multiplier les modes de la dénotation et à **articuler** le message le plus littéral des films que nous connaissons.

V

Il faudrait accumuler les exemples d'assouplissement et d'enrichissement « syntaxiques » dans le cinéma moderne, les analyser plus longuement, montrer avec plus de détails que toutes ces conquêtes nouvelles se font par rapport à la diégèse, et que le cinéma nouveau, loin d'avoir abandonné le récit, nous a donné des récits plus vrais, plus divers, plus ramifiés, plus complexes. La place nous manque pour mener à son terme une analyse qui n'aura été qu'amorcée. Nous voulions simplement souligner à quel point il est bizarre d'entendre parler, et non sans insistance parfois, de « dépérissement du récit » au moment où vient de se lever une nouvelle génération de grands raconteurs cinématographiques, au moment où nous avons pu voir « Le Cri », « L'Avventura », « Otto e mezzo », « Hiroshima mon amour », « Muriel », « Jules et Jim » —, au moment où ne fait, souhaitons-le, que commencer sa carrière un poète-romancier à l'intarissable invention **narrative,** un homme aux mille récits chez qui la fécondité de fabulation a le naturel et la puissance de rebond propres aux grands tempéraments de raconteurs d'histoires : l'homme au double prénom qui nous a donné « A bout de souffle » et « Pierrot le fou ». — Christian METZ



(54) Entretien (déjà cité), p. 22. — « Le cinéma de poésie » (déjà cité), p. 55.

(55) Sur ce point, voir plus loin, p. 63.

(56) Comparaison empruntée à Jean Mitry.

(57) Nous ne prenons pas le mot « figure » dans le sens de « figure de style » (ou de rhétorique), c'est-à-dire procédé de connotation, mais dans un sens beaucoup plus général : toute **configuration** syntagmatique caractéristique et reconnaissable. Cet emploi se justifie par la confusion, propre au cinéma, des schèmes connotatifs et des schèmes dénotatifs (voir plus haut).

(58) Dans l'énumération de tout à l'heure, nous mentionnions en plus le flash-back, le flash-forward et le segment non-diégétique. Mais c'est que nous n'étions pas au même étage structural du problème. Ces trois figures ne sont pas des types de segments autonomes, mais des types de rapports possibles entre deux segments autonomes contigus (= combinatoire de niveau 2). Ce coup-ci, nous restons au premier étage, celui des types de segments eux-mêmes.

(59) « Logique du cinéma » (Paris, Masson, 1964), passim et surtout p. 81.

(60) « Le cinéma de poésie » (déjà cité), p. 56.

(61) « Le cinéma de poésie » (déjà cité), p. 56.



A GAUCHE, OTTO WERNICKE DANS « M » DE FRITZ LANG.



« FANTOMAS ». DE LOUIS FEUILLADE.



Page, film, récit

par Jean Ricardou

« Quelques-uns voulaient que le roman fût une sorte de défilé cinématographique des choses. Cette conception était absurde. » — Marcel Proust.

I. LA NARRATION GOUVERNE LA FICTION

Dans un article remarquable de « Communications » (IV), « Le message narratif », Claude Brémond assure, à propos du récit :
« Il faut et il suffit qu'il raconte une histoire. La structure de celle-ci est indépendante des techniques qui la prennent en charge. Elle se laisse transposer de l'une à l'autre sans perdre de ses propriétés essentielles : le sujet d'un conte peut servir d'argument pour un ballet, celui d'un roman peut être porté à la scène ou à l'écran, on peut raconter un film à ceux qui ne l'ont pas vu. Ce sont des mots qu'on lit, ce sont des images qu'on voit, ce sont des gestes qu'on déchiffre, mais à travers eux, c'est une histoire qu'on suit ; et ce peut être la même histoire. Le **raconté** a ses signifiants propres, ses **racontants** : ceux-ci ne sont pas des mots, des images ou des gestes, mais les événements, les situations, et les conduites signifiées pour ces mots, ces images, ces gestes. »
Cette hypothèse le conduit, on l'imagine, à l'extrême d'une position fréquente :
« Si le récit se visualise en devenant film, s'il se gestualise en devenant mime, etc., ces transpositions n'affectent pas la structure du récit, dont les signifiants demeurent identiques dans chaque cas (des situations, des comportements, etc.). En revanche, si le langage verbal, l'image mobile ou immobile, le geste se « narrativisent », s'ils servent à raconter une histoire, ils doivent plier leur système d'expression à une structure temporelle, se donner un jeu d'articulation qui reproduise, phrase après phrase, une **chronologie.** »
Les conséquences de cette opinion sont claires : si l'essentiel du récit échappe à la narration, il va de soi que, en matière de récit, toutes techniques narratives, roman par exemple, ou cinéma, sont incapables d'innover.
Or, la thèse de Claude Brémond n'est peut-être pas indiscutable, qui s'oppose, semble-t-il, à certaines contemporaines recherches romanesques. A celles que présente, en particulier, « La Jalousie » de Robbe-Grillet. L'on sait que la valeur exemplaire de ce livre réside notamment dans la manière suivant laquelle s'assemble en sa totalité, dès les premières pages, le matériau des événements. Une combinatoire s'opère ensuite qui détruit toute chronologie de la fiction. Le critique Bruce Morrissette a cependant montré qu'il y a dans ce livre un procès de la jalousie : crescendo, culmination morbide, apaisement. Puisque la cause de cette évolution ne peut être cherchée dans les événements dont la somme est offerte auparavant, il est net qu'elle se trouve dans la **narration** même qui obéit, elle, à la rigoureuse succession des paragraphes et des pages. Cela mérite peut-être démonstration. Si on les considère dans leur rapport avec la narration, les personnages se disposent de la façon suivante :

ABSENTS	conversations	Christiane **malade**	(ailleurs)
Evocation allusive	description d'indices	« Mari » **invisible**	(ici)
PRESENTS Evocation directe	description franche	A... ⇄ Franck ; A... ⇄ Domestiques noirs	

Comme la narration s'accomplit surtout par l'agencement de cellules éminemment descriptives, le narrateur (le « mari ») et Christiane (la femme de Franck) ne jouissent pas du même niveau d'existence que les autres : d'une certaine manière, ils sont **infirmes.** C'est de cette diminution fondamentale que la fiction rend compte en faisant de Christiane une malade et du narrateur un morbide jaloux. Retournons donc nos routines : ce n'est point parce qu'elle est malade que Christiane n'apparaît pas, c'est parce qu'elle est absente de la description qu'elle est malade.
Les autres personnages, A..., Franck, les domestiques noirs bénéficient en revanche d'une présence descriptive qui les situe dans les diverses cellules agencées. La combinaison des cellules les mettra donc nécessairement en rapport. C'est cette relation structurelle que le narrateur interprète à hauteur de fiction comme un amoureux rapprochement d'A... avec Franck, puis d'A... avec les Noirs. L'on comprend en effet que la distribution des personnages vis-à-vis du principe narratif exclue ici le racisme : l'héroïne, Franck et les Noirs sont de **même race descriptive.** Ce qu'admet fort bien la jeune femme : « Franck paraît même

sur le point de lui en faire grief : — Quand même, dit-il, coucher avec des nègres... » A... se tourne vers lui, lève le menton, demande avec un sourire : Eh bien, pourquoi pas ? »

Le crescendo de la jalousie, qui ne répond à aucune succession chronologique d'événements, rend donc plutôt compte des rapprochements inexorables qui rejoignent **de page en page**, par l'accomplissement des combinaisons, les personnages décrits. « La Jalousie » c'est, en quelque sorte, le pur **roman de la pagination.**

Sans doute serait-il rassurant, pour en réduire la portée, de faire de ce livre le résultat d'une rarissime maladie du récit : une aberration insignifiante. C'est ainsi que s'efforcent de survivre les succombantes doctrines. Il nous semble plutôt que, en disloquant le principe traditionnel (« Le vol ne peut avoir lieu avant qu'on ait brisé la serrure »), « La Jalousie » permet d'élargir la définition du récit. Le récit est une **mise en place** d'événements qui, dans le cas du récit habituel, peut reposer sur une **chronologie.** Ainsi, le domaine de l'ancien récit se trouve enfin **inclus** dans le plus vaste champ que définit le récit moderne. Une plus ample **logique** a débordé la **chrono-logique** périmée. En cette perspective, il est permis d'imaginer une extrapolation : on peut envisager un livre qui permettrait de définir le roman comme une **mise en page** qui, dans certains cas, peut reposer sur une **pagination.** C'est tel problème que je me suis notamment efforcé de poser avec « La prise de Constantinople ».

Si la narration gouverne ainsi foncièrement la fiction, c'est au niveau de l'agencement des signes narratifs et non à celui des événements que toute nouveauté peut s'accomplir.

II. L'AGENCEMENT DEPEND DES SIGNES

Tel déplacement me semble délimiter la permanente querelle, avec ses accalmies et ses éruptions, qui sépare les extrémistes du roman et les sectaires du cinéma. Si l'espace de l'invention est bien celui des techniques narratives, le cinéma, de récente venue, innove-t-il par rapport au roman ? Cette polémique, qui repose sur une ambiguïté insidieusement maintenue, risque d'être éclaircie par l'examen de la nature des signes qu'assemblent les deux arts.

Nul besoin d'un inventaire exhaustif pour admettre leur fondamentale différence. Des signes convoqués par le roman (la langue) et par le cinéma (les images filmiques), les linguistes diraient des premiers qu'ils sont immotivés, et des autres qu'ils sont analogiques, la consommation des derniers s'accompagnant en outre d'un **sentiment de réalité.** A la limite, la distinction détache la tendance vers un **pur déchiffrement** de la tentation d'une **vision pure.** Notons aussi que le roman travaille une ligne, celle de l'écriture, par laquelle, au départ, seule est permise une présentation **énumérative,** tandis que le cinéma travaille une **bande** (et mieux plusieurs bandes superposables : image, dialogue, musique, bruitage...), celle au moins de la pellicule, qui autorise d'emblée de **globales** mises en place. L'on ne sera donc point trop surpris que les respectifs agencements de signes aussi distincts ne présentent guère la même allure.

Il suffit par exemple d'ouvrir un quelconque roman traditionnel pour observer qu'il comporte d'innombrables retours en arrière dont nul flash-back cinématographique ne saurait être l'équivalent. C'est que le classique déroulement chronologique s'y accompagne en vérité d'une étrange cohue d'événements annexes, évoqués en désordre à chaque fois qu'un renseignement paraît nécessaire à la progression de l'histoire. Ainsi peut-on lire a la page 18 du roman de Françoise Sagan, « Bonjour tristesse » : « Je lui avais dit de venir si elle était trop fatiguée par ses collections et elle... elle arrive.

Je n'y aurais jamais pensé. Anne Larsen était une ancienne amie de ma pauvre mère et n'avait que très peu de rapports avec mon père. Néanmoins à ma sortie de pension, **deux ans plus tôt,** mon père très embarrassé de moi, m'avait envoyée à elle. En une semaine, elle m'avait habillée avec goût et appris à vivre. J'en avais conçu pour elle une admiration passionnée qu'elle avait habilement détournée sur un jeune homme de son entourage : je lui devais donc mes premières élégances et mes premières amours et lui en avais beaucoup de reconnaissance. A quarante-deux ans, c'était une femme... »

L'on imagine combien de brefs flashbacks correspondant à tels traditionnels retours informatifs donneraient au film un air « d'avant-garde ».

La même opposition distingue les mouvements de la caméra de ceux de la description. L'un des mérites de « Description panoramique d'un quartier moderne », texte bref d'Ollier, est d'en apporter une excellente preuve. Alors que le panoramique de la caméra ne dépend aucunement de ce qui se trouve enregistré, le panoramique de la description, pour se réaliser sur la ligne d'écriture, tend à restreindre le nombre des objets décrits : la nudité du mur de la chambre est le **résultat** du mouvement descriptif. Imagine-t-on, en guise de correspondance, une caméra balayant panoramiquement une cloison nue, que nous commettons, sous l'apparence, un profond contre-sens. Le rapport de la description panoramique avec la rareté des objets décrits est **nécessaire** ; **contingent** serait celui de la pénurie des objets filmés avec le mouvement de la caméra.

Faudrait-il un ultime exemple que je m'arrêterais aux immobilisations des personnages, quelquefois, dans « L'Année dernière à Marienbad ». Celles-ci ont peu surpris : on les a assimilées aux scènes figées des romans de Robbe-Grillet. Or leur valeur est probablement différente. Quand la description, en son principe, s'astreint à de précises minuties, elle **souhaite** que ce qu'elle décrit s'immobilise. Etant linéaire, elle ne peut en effet obtenir, malgré des artifices comme « tandis que », une simultanéité des actions. Si la scène évolue, la description ne pourra plus accorder le détail présenté au nouvel état de l'ensemble. Telle est la raison du goût des descripteurs pour les scènes figées : tableaux, photographies, « instantanés ». Avec les immobilisations que proposent les romans de Robbe-Grillet, nous voyons une fois de plus la fiction s'alimenter au fonctionnement narratif qui l'institue.

Dans « L'Année dernière à Marienbad », l'immobilisation des personnages répond à d'autres motifs. L'on sait que le début et la fin d'un récit sont en état de symétrie (ils sont les extrémités) inverse (mais il y a d'une part ouverture, de l'autre fermeture). « Marienbad » restitue, au niveau de la fiction, cette qualité de la narration. Si la fin du film offre un jardin qui se pétrifie :

« Le parc de cet hôtel était une sorte de jardin à la française, **sans arbre, sans fleur, sans végétation aucune... Le gravier, la pierre, le marbre, la ligne droite y marquaient des espaces rigides**, des surfaces sans mystère. Il semblait, au premier abord, impossible de s'y perdre... au premier abord... le long des allées rectilignes, **entre les statues aux gestes figés et les dalles de granit** où vous étiez maintenant déjà en train de vous perdre, pour toujours, dans la nuit tranquille, seule avec moi. »

Le début présente, inversement, une pierre qui se fait végétale. Tout y bourgeonne d'une baroque ornementale complication : les encadrements du générique « se transforment, s'épaississent, s'ornent de fioritures diverses » ; il y a aussi « cette frise compliquée qui court, sous le plafond, avec ses rameaux et ses guirlandes, comme des feuillages anciens » ; et encore « cette main de stuc qui tient une grappe... L'index tendu semble retenir un raisin prêt à se détacher. »

C'est à ce double mouvement d'animation de la pierre et de pétrification de la vie qu'appartiennent sans doute les immobilisations des personnages. Il faut en trouver l'origine et le résultat. Le résultat en est logiquement un **fantastique.** Si, d'une part, le couple de pierre est animé, non seulement par une interprétation des attitudes qui injecte les deux personnages dans la mobilité d'un récit :

« L'homme et la femme ont quitté leur pays, avançant depuis des jours, droit devant eux. Ils viennent d'arriver en haut d'une falaise abrupte. Il retient sa compagne pour qu'elle ne s'approche pas du bord, tandis qu'elle lui montre la mer, à leurs pieds, jusqu'à l'horizon. » mais aussi par la caméra qui donne, en montant, l'illusion qu'ils avancent vers l'eau ; si, d'autre part, X et A tendent à maintes reprises vers une rigide mise en pierre, nous assistons à



« Le Testament d'Orphée » de Jean Cocteau.

une convergence qui invite à l'identification. L'interprétation verrait alors en ce film un, proche de Cocteau, « Comment vivent les statues ». Ainsi est-ce la plus profonde intuition qu'il faudrait lire sous les mondains propos de X :

« Rappelez-vous : il y avait, tout près de nous, un groupe de pierre, sur un socle assez haut, un homme et une femme vêtus à l'antique dont les gestes inachevés semblaient représenter quelque scène précise. Vous m'avez demandé qui étaient ces personnages, j'ai répondu que je ne savais pas. Vous avez fait plusieurs suppositions, et **j'ai dit que c'était vous et moi,** aussi bien. »

L'on noterait alors que l'initiale animation de la pierre correspond à l'éveil de la statue et que X, dans les couloirs, prolonge une promenade **qui a commencé dans le jardin :** « avec ses rameaux, ses guirlandes, comme des feuillages anciens, **comme si le sol était encore de sable ou de graviers.** »

L'on remarquerait enfin que l'ultime pétrification de la vie, en les derniers mouvements du film, tend à recomposer avec A et X qui retournent dans le jardin, « entre les statues aux gestes figés », le groupe de pierre sur son piédestal.

L'origine du double mouvement d'animation de l'immobile et d'immobilisation du vif (dont tel fantastique n'est que la **conséquence,** et comme l'interprétation par la fiction) se trouve, me semble-t-il, dans les spécifiques aptitudes narratives de la caméra. Les innombrables combinaisons des déplacements de ce qui est filmé et des mouvements de la caméra connaissent deux cas limites : le plan fixe (comme ceux, admirables, de Feuillade) qui saisit une scène très vive ; la caméra mobile (d'un documentaire sur une sculpture, par exemple) qui tourne autour d'un objet fixe. C'est à cette animation relativement immobilisée (encadrée) et à cette immobilité en quelque manière vivifiée que s'alimente, au moins intuitivement, « L'Année dernière à Marienbad ».

III. ILLUSOIRES INFLUENCES

Il n'y a donc guère lieu de se demander si, en matière de récit, le cinéma innove par rapport au roman. Ou bien, selon la thèse de Claude Brémond, la fiction est indépendante de la narration, et aucune nouveauté ne saurait venir d'une quelconque technique narrative, ou bien, comme nous espérons l'avoir montré, la fiction est gouvernée par la nature des signes narratifs et entre les divers types de récits (roman, film, bande dessinée, mime, ballet...), qui composent des ensembles respectivement autonomes, il y a **différences** et non innovations. Un roman peut être nouveau par rapport à d'autres romans et non par rapport à des films ; un film ne peut innover que dans le seul domaine du cinéma.

Le problème offrait toutefois une apparente consistance. Il n'est pas indifférent, peut-être, d'en découvrir les raisons. Si elle s'applique à comparer deux arts, la recherche doit aussitôt craindre deux pièges : l'**illusion métaphorique** et l'**illusion réaliste.** Que la métaphore soit une caractéristique cardinale de la langue n'autorise certes point qu'on en fasse un illicite usage. Or la tentation est constante de faire chatoyer la métaphore entre la simple ressemblance et la pure identité. C'est par métaphore qu'on dira de telle ascendante description du gâteau de noce dans « Madame Bovary » qu'elle est un panoramique vertical ; mais on déterminera par ce biais un espace ambigu où roman et cinéma sont d'assez proche nature (on y pratique des panoramiques) pour être confondus et présentent assez de différences (le panoramique du cinéma est plus libre et complet) pour qu'on puisse marquer des supériorités.

La seconde tentation respecte la spécificité des arts. C'est sur elle qu'elle se fonde pour établir des hiérarchies. Pour cette **illusion réaliste,** la valeur d'une œuvre provient non de la cohérence des signes qu'elle met en jeu, mais de la distance qui sépare la **fiction** ainsi obtenue des choses mêmes. C'est sur une telle naïveté que s'appuyaient Valéry par exemple, quand il risquait, dans « Notre destin et les Lettres », la boutade suivante : « Toute la partie descriptive des œuvres pourra être remplacée par une **représentation** visuelle, paysages, portraits ne seraient plus du ressort des Lettres, » et André Breton qui multiplia les photographies dans « Nadja » en expliquant : ... « l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description — celle-ci frappée d'inanité dans le « Manifeste du Surréalisme. »

Dans ces conditions, l'influence d'un art sur un autre appartient au domaine de **l'illusoire.** Il est certes possible qu'un écrivain (Claude Ollier peut-être en commençant « Description panoramique d'un quartier moderne ») trompé par le mirage métaphorique, essaie d'utiliser une technique cinématographique, mais son œuvre ne sera réussie que dans la mesure où elle accèdera à un tout autre résultat. C'est pourquoi d'hybrides concepts comme « films-romans » utilisés souvent par la critique, me paraissent entretenir une dangereuse équivoque.

Le succès du cinématographe incite certains à s'interroger avec inquiétude sur l'avenir du roman. Or, la réussite du film n'est peut-être pas exempte de fragilités. Il est permis de **voir** un film ; nous sommes contraints de **déchiffrer** un livre. Sans doute les larges audiences que recueille le cinéma comportent-elles une majorité de spectateurs fascinés par l'image et une minorité active, comparable à celle qu'obtient la littérature et qui, prenant ses distances, sait déchiffrer les signes. Pour le roman et le cinéma, l'avenir réside sans doute dans l'établissement de leurs spécificités respectives, ou, si l'on préfère, dans la recherche, toujours élargie, reprise et précisée, de leur définition.

Jean RICARDOU.

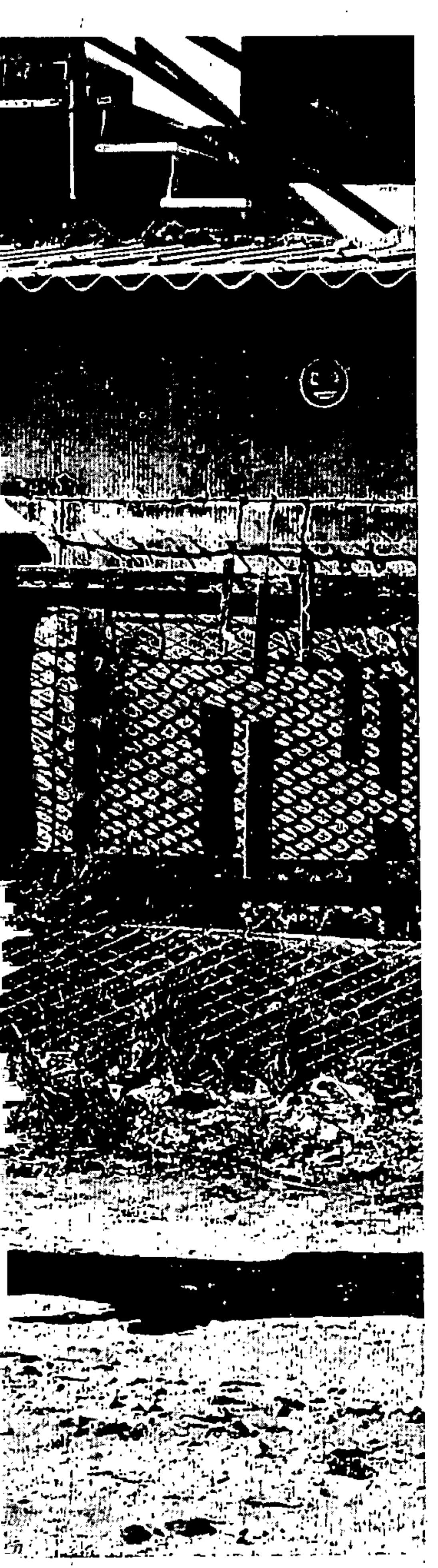




« LA PEINE DU TALION », DE LOUIS FEUILLADE.



« LA TERRA VISTA DALLA LUNA » (EPISODE DE « LE STREGHE ») DERNIER FILM DE PASOLINI.



Le scénario comme structure tendant vers une autre structure

par Pier Paolo Pasolini

La donnée concrète du rapport entre cinéma et littérature est le scénario. Etudier la fonction médiatrice du scénario et l'élaboration critique de l'œuvre littéraire qu'il entraine ne m'intéresse pourtant pas tellement. Je ne m'intéresserai ici au scénario qu'en tant qu'il **peut être considéré comme une « technique » autonome, une œuvre intègre et achevée en elle-même.**
Prenons le cas du scénario d'un écrivain qui n'a pas été adapté d'un roman et — pour une raison ou pour une autre — qui n'a pas été porté à l'écran.
Dans ce cas, nous avons affaire à un scénario autonome qui peut très bien représenter un choix vrai et propre de l'auteur : le choix d'une technique narrative.
Quel critère adopter pour juger une telle œuvre ? Si on la considère comme appartenant complètement à l' « écriture » — c'est-à-dire comme rien d'autre que le produit d'un « type d'écriture » dont l'élément fondamental serait : écrire selon la technique du scénario — il faut alors la juger comme on juge d'habitude les produits littéraires et précisément comme un nouveau « genre » littéraire, avec sa prosodie, sa métrique particulière, etc. Mais, ce faisant, on accomplit une opération critique erronée et arbitraire. S'il n'y a pas dans le scénario **allusion continuelle à l'œuvre cinématographique à faire,** il n'est plus une technique et son aspect de scénario devient un simple prétexte (ce cas ne s'est d'ailleurs pas encore présenté). Donc, si un auteur décide d'adopter la « technique » du scénario comme œuvre autonome, il doit accepter en même temps l'allusion à une œuvre (cinématographique) « à faire », sans laquelle la technique qu'il a adoptée est fictive — et se range donc directement au rang des formes traditionnelles d'écriture littéraire.
S'il accepte au contraire, comme un élément fondamental, structure de son « œuvre en forme de scénario », l'allusion à une œuvre visualisatrice « à faire », on peut dire alors que son œuvre est à la fois typique (elle possède des caractères vraiment semblables à tous les scénarios véritables et fonctionnels) et autonome.
On retrouve semblable nécessité dans tous les scénarios (des films d'un certain niveau) ; c'est-à-dire que tous les scénarios sont à un certain moment des « techniques autonomes » **dont la structure principale est la référence intrinsèque à une œuvre cinématographique à faire.**
En ce sens, une critique de scénario en tant que technique autonome, exigera des conditions particulières, si complexes, si déterminées par un développement idéologique qui n'a de rapport ni avec la critique littéraire traditionnelle, ni avec la récente tradition critique cinématographique, qu'elle exigera même le recours à d'éventuels codes nouveaux.
Par exemple, est-il possible d'utiliser le code du style critique dans l'analyse d'un scénario ? Il peut se faire que ce soit possible, mais en l'adaptant à un certain nombre de nécessités que ce code n'avait pas prévues au point de ne réussir que fictivement à y pourvoir. En fait, si l'examen histologique effectué sur un échantillon prélevé sur le corps entier du scénario était analogue à celui auquel on procède sur une œuvre littéraire, il destituerait le scénario du caractère, qui, comme nous l'avons vu, lui est essentiel : l'allusion à une œuvre cinématographique à faire. L'examen de style critique n'examine que sa propre forme : il étend un voile diagnostique même sur ce qu'il pourrait savoir à l'avance, sur ce qu'il pourrait s'imaginer à partir de ce qu'il ne sait pas réellement : non seulement notion mais encore hypothèse de travail !
L'observation de la partie analogue au tout — qui conduit à une réidentification historico-culturelle de l'œuvre — manquerait toujours, dans l'examen de style critique, de quelque chose, à savoir d'un élément interne de la forme : un élément qui ne s'y trouve pas,

qui est une « volonté de la forme ».
La caractéristique principale du « signe » de la technique du scénario est celle-ci : **faire allusion au signifié à travers deux voies différentes, concomitantes et confluentes.** C'est-à-dire : le signe du scénario fait allusion au signifié selon la voie normale de toutes les langues écrites et spécifiquement des jargons littéraires, **mais en même temps, il fait allusion à ce même signifié, renvoyant le destinataire à un autre signe, celui du film à faire.** Chaque fois, notre esprit, devant un signe du scénario, parcourt en même temps deux voies — une rapide et normale et une seconde longue et spéciale — pour en saisir le signifié.

En d'autres termes : l'auteur d'un scénario requiert de son destinataire une collaboration particulière, celle qui consiste à doter le texte d'un accomplissement « visuel » dont il est dépourvu mais auquel il fait allusion. Le lecteur devient complice, aussitôt — devant les caractéristiques techniques du scénario aussitôt saisies — de l'opération à laquelle il est convié, et son imagination représentative entre dans une phase créatrice beaucoup plus élevée et intense, mécaniquement, que lorsqu'il lit un roman.

La technique du scénario est surtout fondée sur cette collaboration du lecteur, et l'on comprend que sa perfection réside en l'accomplissement parfait de cette fonction. Sa forme, son style, sont parfaits et achevés lorsqu'ils ont compris et intégré cette nécessité. L'impression d'imperfection et d'inachèvement n'est donc qu'apparente. Une telle imperfection, un tel inachèvement sont des éléments stylistiques.

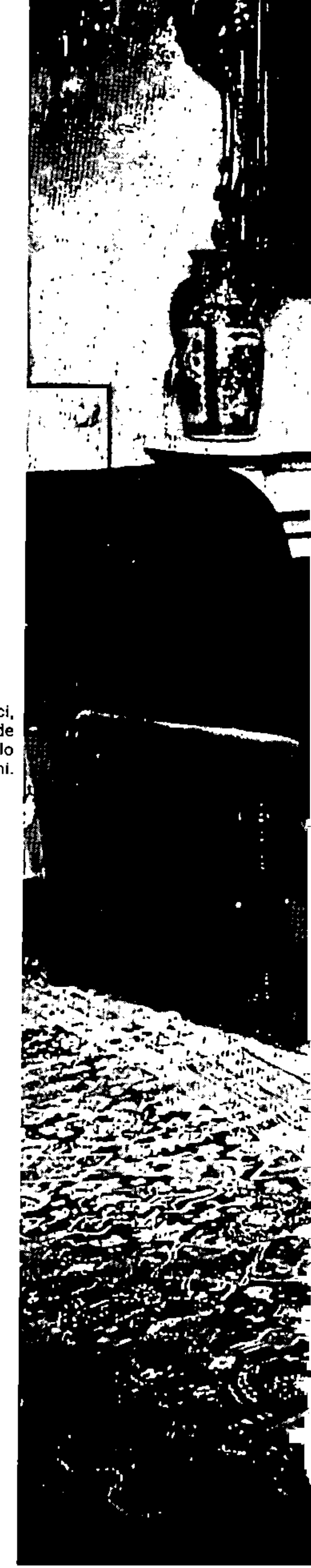
C'est là qu'un drame se joue entre les divers aspects sous lesquels se présente un « signe ». Celui-ci est à la fois oral (phonème), écrit (graphème) et visuel (cinème). Par l'effet d'une série d'innombrables réflexes conditionnels de notre mystérieuse cybernétique, nous avons toujours présents en même temps ces différents aspects du « signe » linguistique (qui est donc un et triple). Si nous appartenons à la classe qui détient la culture et savons donc, à tout le moins, lire, la série des « graphèmes » nous présente aussitôt des « signes » **tout court** (1), infiniment enrichis par la présence de leur « phonème » et de leur « cinème ».

Il y a déjà, dans la tradition, un type d' « écriture » qui requiert, de la part du lecteur, une opération analogue à celle ci-dessus décrite. Par exemple : l'écriture poétique symboliste. Lorsque nous lisons un poème de Mallarmé ou de Ungaretti, devant la série des « graphèmes » qui sont à ce moment sous nos yeux — les **lansignes** (2) — notre action ne se limite pas à une pure et simple lecture : le texte nous invite à collaborer, en « feignant » d'entendre également de manière acoustique ces graphèmes. Il nous renvoie donc aux phonèmes. De ceux-ci, nous avons conscience, même si nous ne lisons pas à haute voix. Un vers de Mallarmé ou de Ungaretti ne trouve son sens qu'au prix d'une dilatation sémantique ou d'une action à la fois brutale et secrète : il est dû à la musicalité supposée des mots ou de leur rapprochement. En livrant, par conséquent, des dénotations, non pas **à travers une expressivité particulière du signe, mais à travers la prévarication de son phonème.** Donc, tandis que nous lisons, nous nous approprions le signifié aberrant du vocabulaire particulier du poète, et cela en suivant deux voies : celle normale, **signe-signifié,** et celle anormale **signe-signe en tant que phonème-signifié.**

La même chose se produit dans les scèno-textes (3) (inventons encore ce terme nouveau !). Le lecteur s'y approprie également le signifié incomplet de l'écrit qu'est le scénario en suivant deux voies : celle normale, **signe-signifié** et celle anormale **signe-signe en tant que cinème-signifié.**

Le mot du scèno-texte est donc caractérisé par l'accentuation d'un de ses trois moments constitutifs : le cinème.
Naturellement les cinèmes sont des images premières, des monades visuelles en réalité inexistantes, ou presque. L'image naît des coordinations de cinèmes.

Le voici donc, le nœud du problème : ces coordinations de cinèmes ne participent pas d'une technique littéraire. Elles constituent une autre langue, fondée sur un système de cinèmes ou d'im-signes sur lequel s'implante — d'une manière analogue à l'implantation


« Uccellacci, Uccellini » de Pier Paolo Pasolini.

(1) En français dans le texte (n.d.t.).
(2) « Linsegni », composé de linguaggio (lan-gage) et de segni (signes). D'où le néologisme, qu'à la suite de l'auteur, nous proposons (n.d.t.).
(3) « Sceno-testi ».
(4) « Im-segni », composé d'im-magine (im-ages) et de segni (signes) (n.d.t.).
(5) Dans le cas d'un auteur de scéno-textes et, plus encore, de films, nous nous trouvons devant un fait curieux : la présence d'un système stylistique là où n'est pas encore défini un système linguistique et où, de la structure, il n'y a pas eu prise de conscience ni description scientifique. Un metteur en scène, disons tel que Godard, détruit la grammaire cinématographique avant de savoir quelle elle est. Et c'est bien naturel puisque tout système stylistique personnel bouscule plus ou moins violemment les systèmes institués. Dans le cas du cinéma cela arrive par analogie avec la littérature. L'auteur n'est pas sans savoir que son système stylistique (ou mieux : son « écriture », comme le suggère Barthes) contredit la grammaire et la bouscule. Mais il ne sait pas de quelle grammaire il s'agit. Il y a, par exemple, désormais, une véritable école internationale, une « Internationale stylistique » qui adopte pour le cinéma les canons de la « langue de la poé-





« Il vangelo secondo Matteo » de Pier Paolo Pasolini.

des métalangages écrits ou parlés — le métalangage cinématographique. De celui-ci, on a toujours parlé (du moins en Italie) comme d'un « langage » analogue au langage écrit-parlé (littérature, théâtre, etc.) et même ce qu'il y a de visuel en lui, n'est pris en vue que par analogie aux arts figuratifs. Tout examen cinématographique est donc erroné d'emblée à cause de ce statut de calque linguistique qui est celui du cinéma aux yeux de qui l'analyse, de qui l'étudie. La doctrine de la « spécificité filmique » — concept qui n'a eu son heure de gloire qu'au delà des frontières italiennes — ne parvient pas à envisager le cinéma comme **une autre langue,** avec ses structures propres et autonomes. Elle tend à considérer le cinéma comme une autre technique spécifique (fondée sur la langue écrite-parlée, c'est-à-dire sur celle qui est pour nous la langue **tout-court** (1), mais pas pour la sémiologie, indifférente aux plus variés, scandaleux et hypothétiques systèmes de signes). Donc, tandis que le cinème est, dans les langues écrites-parlées, un des éléments du signe — par ailleurs le moins pris en considération dans notre expérience quotidienne où le mot écrit-parlé apparait surtout comme phonème et graphème — il est dans les langues cinématographiques le signe par excellence. Aussi doit-on plutôt parler d'im-signe (4) (cinème dissocié des deux autres constituants du mot et devenu autonome, autarcique).
Qu'est donc cette monade visuelle fondamentale : l'im-signe, et que sont les « coordinations d'im-signes » d'où naît l'image ? Là encore, nous avons toujours, d'instinct, raisonné en ayant en tête une sorte de calque littéraire et posant de ce fait, aussi continuellement qu'inconsciemment, une analogie entre le cinéma et les langages écrits. Nous avons donc identifié par analogie l'im-signe au lansigne, puis élaboré à partir de là une sorte de grammaire vaguement, fortuitement et, d'une certaine manière, sensuellement analogue à celle des langues écrites-parlées. Nous avons donc en tête une idée très vague de l'im-signe que nous identifions au mot. Mais le mot est substantif, verbe, interjection, etc. Il y a des langues fondamentalement nominales, d'autres fondamentalement verbales. En Occident, les langues sont constituées par un équilibre entre des définitions (substantives) et des actions (verbales), etc. Quels sont les substantifs, les verbes, les conjonctions, les interjections de la langue cinématographique ? Et surtout, est-il nécessaire que, conformément à notre loi de l'analogie et de l'habitude, **il y en ait ?** Si le cinéma est une **autre langue,** une telle langue méconnue ne peut-elle être fondée sur des lois n'ayant rien à voir avec les lois linguistiques auxquelles nous sommes habitués ?
Qu'est-ce, physiquement, que l'im-signe ? Un photogramme ? Une durée particulière de photogrammes ? Un ensemble pluricellulaire de photogrammes ? Une suite de photogrammes significative et dotée de durée ? Voilà qui reste à débattre. Et qui ne sera pas débattu aussi longtemps que feront défaut les données nécessaires à l'élaboration d'une grammaire cinématographique. Dire par exemple que l'im-signe ou monade du langage cinématographique, est un « syntaxème » c'est-à-dire un ensemble coordonné de photogrammes (ou de plans ?) est encore arbitraire. Comme il est encore arbitraire de dire, par exemple, que le cinéma est une langue totalement « verbale », c'est-à-dire qu'il n'existe pas au cinéma de substantifs, de conjonctions, d'interjections qui ne soient indissociables des verbes, et que, par conséquent, le noyau de la langue cinématographique, l'im-signe, est une coupe en mouvement d'images, de durée indéterminée et informe, magmatique. D'où une grammaire « magmatique » par définition, caractérisée par des chapitres et des paragraphes absents des grammaires de la langue écrite-parlée (5).
Ce qui, en revanche, n'est nullement arbitraire, c'est de dire que le cinéma est fondé sur un « système de signes » différent du système écrit-parlé, c'est de dire que le cinéma est une autre langue.
Mais ce n'est pas une autre langue au sens où le bantou est autre que l'italien — pour prendre en exemple le rapprochement de deux langues difficilement rapprochables, même si la traduction (mettons du bantou) implique une opération analogue à celle dont nous avons parlé en ce qui concernait le scéno-texte (et certains écrits tels que ceux de la poésie symboliste) —, il requiert une collaboration spéciale du lecteur et les signes qui sont les siens participent de deux chaînes de référence au signifié. Précisons qu'il s'agit du moment de la traduction littérale, avec le texte original sur la page d'en face. Si nous voyons sur une page le texte bantou et sur l'autre le texte italien, les signes que nous percevons (lisons) dans le texte italien effectuent cette double cabriole que seules les très ingénieuses machines à penser que sont nos cerveaux peuvent suivre. Les signes indiquent le signifié **directement** (le signe « paume » qui m'indique la paume) et **indirectement** en renvoyant au signe bantou qui indique le même mot dans un monde psycho-physique ou culturel différent. Naturellement, le lecteur ne comprend pas le signe bantou qui est pour lui lettre morte. Toutefois, il se rend au moins compte que le signifié indiqué par le signe « paume » doit être englobé, modifié — comment ? Peut-être sans savoir comment — par ce mystérieux signe bantou et de ce fait, le seul sentiment qu'il doit être modifié, d'une certaine manière, le modifie. La collaboration entre traducteur et lecteur est donc double : **signe-signifié,** et **signe-signe d'une autre langue (primitive)-signifié.**
A travers cette double voie de communication, le cinème ainsi accentué et fonctionnalisé n'est donc pas un pur élément, même dilaté, du signe, mais il est le signe d'un autre système linguistique. Et le cinéma, je le répète, est donc une langue à tout le moins hypothétique et potentielle. Dès lors, le signe du scénario exprime non seulement, **outre la forme, « une volonté qu'a la forme d'en être une autre », il capte la forme en mouvement :** un mouvement qui s'achève librement et de manières différentes dans l'imagination de l'écrivain et dans l'imagination collaboratrice et sympathisante du lecteur, imaginations qui coïncident librement et de manières différentes. Tout cela se produit normalement dans le domaine de l'écriture et ne présuppose que nominalement une autre lan-

sie », et ne peut donc plus décevoir, défier, démanteler, se jouer de la grammaire (qu'elle ne connaît pas, parce que c'est la grammaire d'une autre langue, d'un « système de signes visuels » encore brumeux dans la conscience critique). Une telle langue de la poésie au cinéma est déjà une propre et véritable institution stylistique récente avec ses propres lois et qualités : reconnaissables dans un film venant de Paris ou de Prague, d'Italie ou du Brésil. Ceux-ci en tant qu'ils participent d'un genre cinématographique tendent déjà à avoir leurs circuits spéciaux de distribution (Il y a eu récemment une réunion des dirigeants des cinémas d'essai en Italie où l'on a pris conscience de cette exigence. De la même manière, un éditeur possède sa méthode pour vendre des livres considérés au préalable comme des livres de faible tirage, pour lecteurs choisis, alors qu'il n'est pas dit qu'ils ne constituent pas un produit relativement commercial si la distribution en est effectuée dans un secteur délimité à l'avance).
La distinction entre la « langue de la prose » et la « langue de la poésie » est ancienne chez les linguistes. Mais s'il me fallait indiquer un chapitre récent dans l'histoire de cette distinction, j'indiquerais quelques pages consacrées à ce sujet du « Degré zéro » de Barthes où la distinction est radicale, éclairante et stimulante. (Il me faudrait seulement ajouter que Barthes a pour back-ground le classicisme français, très différent du classicisme italien et qui, surtout, porte sur le dos le fardeau de la série de séquences progressives de la langue française, tandis que les Italiens n'y portent qu'un chaos qui rend toujours leur classicisme indéfini et sensuel. D'autre part, j'observerais aussi que l' « isolement du mot » caractéristique de la langue de la poésie « décadente » a des conséquences qui ne sont anticlassiques qu'en apparence.

gue (en laquelle la forme trouve son achèvement). C'est, somme toute, affaire de mise en rapport d'un métalangage et d'un autre, et de leurs formes respectives.

Ce qu'il est plus important de noter, c'est que le mot dans le scénario **est donc, en même temps, le signe de deux structures différentes** en ceci que le signifié qu'il dénote est double : **il appartient à deux langues dotées de structures différentes.**

Si, à formuler une définition dans le champ artificiellement limité de l'écriture, le signe du scéno-texte se présente comme le signe qui dénote une « forme en mouvement », une « forme dotée de la volonté d'en devenir une autre », à formuler la définition dans le champ plus vaste et plus objectif de la langue, le signe du scéno-texte se présente comme le signe qui exprime **des signifiés d'une « structure en mouvement », c'est-à-dire d' « une structure dotée de la volonté d'en devenir une autre ».**

Les signes du scéno-texte sont des lansignes qui veulent devenir imsignes.

Les choses étant ainsi, quelle est la structure typique du métalangage du scénario ? C'est, par définition, une « structure diachronique », ou, mieux encore, pour utiliser un terme auquel le structuralisme a fait connaître une crise (surtout dans son emploi conventionnel tel que pratiqué par certains groupes italiens), un terme de Murdock : un pur et véritable « procès ». Mais un procès particulier puisqu'il ne s'agit pas d'une évolution, du passage d'un stade A à un stade B, mais d'un pur et simple « dynamisme », d'une « tension » qui se meut (sans pour autant partir ni arriver) d'une structure stylistique — celle de la narration — à une autre structure stylistique — celle du cinéma — et, plus profondément, d'un système linguistique à un autre.

La « structure » dynamique, mais sans fonction, échappe aux lois de l'évolution, du scéno-texte ; elle est l'objet tout à fait adéquat d'une opposition entre le concept désormais traditionnel de « structure » et celui, critique, de « procès ». Murdock ou Vogt se trouveraient face à un « procès qui ne procède pas », à une structure qui fait du procès sa propre caractéristique structurale ; Lévi-Strauss se trouverait face, non pas aux valeurs d'une « philosophie ingénue » qui déterminent les procès « directionnels », mais face à une pure et véritable volonté de mouvement, la volonté d'un auteur qui, en désignant les signifiés d'une structure linguistique à l'aide des signes typiques de cette structure, désigne en même temps les signifiés d'une autre structure. Une telle volonté est précise. C'est une donnée de fait que l'observateur peut observer de l'extérieur, dont il est lui-même témoin. Ce n'est pas une volonté hypothétique et ingénument prouvée. La synchronie du système des scéno-textes pose comme élément fondamental la diachronie. C'est-à-dire, je le répète : le procès. **Nous possédons ainsi en laboratoire une structure morphologiquement en mouvement** (6).

Tout cela me semble contredire l'affirmation de Lévi-Strauss selon laquelle on ne peut, avec rigueur, définir à la fois et simultanément un stade A et un stade B (ce qui n'est possible que de l'extérieur et en termes structuraux) et revivre empiriquement le passage de l'un à l'autre (ce qui serait le seul moyen intelligible de le comprendre).

Devant la « structure dynamique » d'un scénario, **sa volonté d'être une forme qui se meut en direction d'une autre,** nous pouvons fort bien, de l'extérieur et en termes structuraux, définir avec rigueur le stade A (mettons la structure littéraire du scénario) et le stade B (la structure cinématographique). Et en même temps **nous pouvons revivre empiriquement le passage de l'un à l'autre, parce que la « structure » du scénario consiste précisément en cela, en ce « passage du stade littéraire au stade cinématographique ».**

Si, dans ce cas précis, Lévi-Strauss avait tort, et si avaient raison Gurvitch et la sociologie américaine, alors, il nous faudrait accepter la polémique de ces derniers et faire nôtre, sur le champ, leur exigence de viser, plus que la « structure », le « procès ».

Lire, en toute simplicité, un scénario, signifie revivre empiriquement le passage d'une structure A à une structure B.

Pier Paolo PASOLINI.

(Traduction de Marianne di Vettimo.)



Il y a prépondérance du mot isolé — comme monstruosité et mystère — sur le tout global du moment. En fait, si un analyste patient était en mesure de reconstruire les « liens » entre les mots « isolés » de la langue de la poésie du vingtième siècle, il reconstruirait toujours des liens classiques, comme le présuppose, en tant que telle, toute opération stylistique).

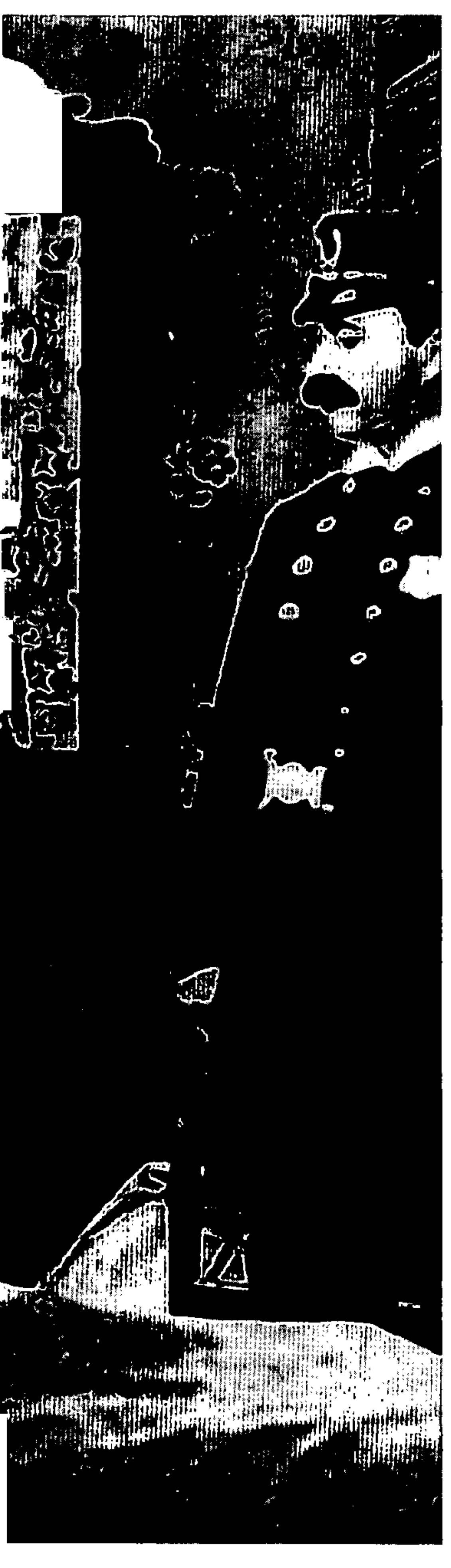
(6) Qu'un individu en tant qu'auteur réagisse contre le système en en construisant un autre, voilà qui me semble simple et naturel. Comme l'est aussi le fait que les hommes en tant qu'auteurs, de leur Histoire réagissent à la structure en en construisant une autre par le truchement de la révolution, c'est-à-dire par la volonté de transformer la structure. Par ces mots, je n'entends pas parler, comme la sociologie américaine, de valeurs, de volitions « naturelles » et ontologiques. Je parle de « volonté révolutionnaire » présente aussi bien chez l'auteur en tant qu'il est créateur d'un système stylistique individuel qui contredit le système grammatical et le jargon littéraire en vigueur, que chez les hommes en tant qu'agents de subversion des systèmes politiques.



« UCCELLACCI, UCCELLINI », DE PIER PAOLO PASOLINI.



GEO NICHOLS, MACK SENNETT ET MARION LEONARD LORSQUE GRIFFITH INVENTAIT LE RECIT CINEMATOGRAPHIQUE.



Questions aux romanciers

1 Pensez-vous qu'en matière de Récit le cinéma ait innové, ou qu'il se soit contenté de reprendre, se les appropriant et les adaptant comme il a fait pour le théâtre, les modalités du récit romanesque ?

2 Filmer selon tel ou tel procédé de récit aboutit-il selon vous à l'exact équivalent d'une narration romanesque de même espèce, ou bien à quelque chose de tout à fait différent ? Par exemple, un « flashback » dans le cours d'un récit filmique vous procure-t-il la même impression qu'un retour en arrière dans l'ordre des événements d'un récit romanesque ?

3 Pensez-vous que le cinéma, ayant repris à son compte l'acquis de la narration romanesque classique, ait influé de ce fait (en en précipitant l'urgence) sur un nécessaire renouvellement du roman ?

4 En ce qui concerne votre œuvre, reconnaissez-vous une quelconque influence du cinéma sur votre conception du roman, ou sur les techniques narratives que vous utilisez ? Dans l'affirmative, sur quels points précis ?

5 Que pensez-vous de l'évolution du cinéma depuis 1945 et plus particulièrement des tendances actuelles des cinémas américain et européen ? Partagez-vous l'opinion selon laquelle, depuis quelques années, les jeunes cinéastes réalisent de véritables films-romans ?

6 Quelles réflexions vous inspire l'audience respectivement accordée au cinéma et au roman par la jeunesse d'aujourd'hui ? Pensez-vous que certains cinéastes soient parvenus à instaurer entre eux-mêmes et leur public ce dialogue qui fait souvent défaut au romancier ? Dans l'affirmative, quelles raisons donnez-vous à ce phénomène ?

7 Comment envisagez-vous l'avenir, à court et à long terme, du cinéma et du roman ?

Alfred Andersch

1 Le film conventionnel démarque plus ou moins l' « histoire » du roman, sans utiliser de moyens nouveaux. Le film auquel je pense refusera cette pratique. Supposez qu'un réalisateur ait envie de porter à l'écran un chef-d'œuvre de la littérature, disons « Madame Bovary » ou « La Nausée » : ces œuvres étant parfaites dans leur forme littéraire, le réalisateur et le scénariste ne peuvent que les « exploiter », tout en en faisant quelque chose d'autre.

2 Un film tourné d'après une œuvre littéraire ne saurait jamais aboutir à un équivalent exact du modèle. Les films qui s'y essaient sont ennuyeux. Peut-être, de façon générale, ne devrait-on plus « filmer » de romans. Un film tiré de la substance de « Madame Bovary » devrait être une étude psychologique ou politique sur Flaubert, ou une analyse de la bourgeoisie, ou tout ce qu'on voudra d'autre, mais surtout pas un « filmage » du roman. Il découle de ce qui précède que le « flashback » au cinéma a davantage le caractère d'une citation que celui d'un retour en arrière temporel.

3 Sinon chez Dos Passos, je ne vois jusqu'ici aucune influence directe du cinéma sur le roman contemporain.

4 La technique de découpage-montage du cinéma me séduit beaucoup comme technique de narration. J'ai déjà tenté, ici et là, de l'appliquer à mes récits. Toutefois, je n'ai pas encore mis en œuvre une application raisonnée des techniques dramaturgiques du cinéma à la prose narrative.

5 Il y a, je crois, quelques réalisateurs qui sont de véritables écrivains, qui donc « écrivent avec la caméra ». Ce sont leurs films qui me sont les plus chers. Dans une petite étude sur le « Cinéma des auteurs », j'ai essayé de montrer que le cinéma, comme le théâtre, est une forme de la littérature Plus exactement : une modalité de la littérature épique (non de la dramatique !).

6 Ne croyant pas (voir réponses 1 et 2) au roman « filmé », je ne crois pas non plus que le cinéma puisse établir entre mon œuvre et le public de contacts qui n'aient été déjà établis par l'œuvre elle-même, si ce n'est dans le sens d'une vulgarisation à laquelle je ne tiens pas.

7 Je crois que s'élaboreront encore de très bons romans et de très bons films. Il y a une crise du roman, mais c'est une crise créatrice. Et je suis pour une collaboration étroite, au cinéma, entre écrivains et réalisateurs — pour une collaboration franche, fraternelle, véritablement artistique, sans jalousie ni arrière-pensée de prestige.

Marcel Arland

1, 2 Même si le cinéma reprend **quelques** modalités du récit romanesque, il innove dans la mesure où il remplace le signe par une réalité quasi immédiate.

3 Le cinéma peut hâter le renouvellement du roman : soit, de façon déplorable, en imposant ses caractères au roman ; soit, de façon utile, en rappelant le roman à son propre génie, mais en le libérant de certaines contraintes et traditions, en le poussant à assimiler l'acquis du cinéma selon sa propre essence.

4 Je ne « reconnais » pas cette influence ; je ne l'ai pas recherchée ; mais il se peut que je l'aie subie à mon insu. Oui, c'est fort possible, par exemple dans certaines nouvelles du « Grand Pardon » (je songe particulièrement à l'une d'elles : « La Jeune Fille et la Mort »).

5 Il peut y avoir des films-romans ; aucun vrai film n'est un vrai roman

6 Quelle est l'efficacité durable d'un dialogue ? Le cinéaste peut avoir plus d'interlocuteurs que le romancier. Il en a moins que le journaliste.

7 Je crois que la place du cinéma deviendra de plus en plus considérable, et je m'en réjouis. Celle de l'écriture (ne parlons pas du seul roman) n'est qu'irremplaçable.

Jean-Louis Baudry

Il semble d'abord que votre questionnaire est déterminé par un certain nombre de présupposés. C'est en particulier à partir de la nature du récit et des procédés, des techniques de narration qui lui sont liés que les différentes questions se développent, comme si le récit formait à la fois la dimension commune au roman et au cinéma — films et romans racontent des histoires — et le domaine qui peut faire apparaître des différences révélatrices — ces histoires, ils ne les racontent pas de la même façon.
Lorsque la critique accuse le roman actuel d'être moins roman que poème ou essai, elle se réfère plus ou moins consciemment à l'idée traditionnelle du roman en tant qu'il est justement histoire, récit. Il n'y a pas, dit-elle, de roman sans récit et même si celui-ci est bouleversé, c'est en lui que nous reconnaissons l'essence du roman (c'est pourquoi les livres de Robbe-Grillet, par exemple, n'ont jamais fait l'objet d'une telle critique). Or cette affirmation se trouve contestée par un certain nombre de livres qui paraissent actuellement en se donnant pour des romans sans que l'on y perçoive le caractère fondamental du roman. De quoi s'agit-il ? En gros, on peut dire que le récit implique la relation d'événements arrivant à un ou plusieurs personnages dans l'espace et le temps. Ce temps et cet espace qui forment le cadre du récit sont définis par une société donnée. Ce n'est pas un hasard si, à l'aube de la société capitaliste, la philosophie kantienne voyait dans l'espace et le temps les formes a priori de notre représentation du monde et de notre savoir, et la société où nous vivons n'a pas du tout intérêt, puisqu'il y va de son « objectivité » et du statut de sa « vérité », à les remettre en cause. Les livres dont nous parlons rejettent la valeur absolue de ces cadres, contestent la notion de personnage qui en est la conséquence et se refusent à jouer le rôle de représentation du monde auquel on veut les obliger. En donnant toute son importance à ce qui était le sol même du récit (mais restait occulté), c'est-à-dire l'écriture, en supprimant le personnage au profit du sujet que cette écriture fonde et qui se saisit à travers elle, certains écrivains détruisent le récit, du moins tel qu'on l'entend. Il ne s'agit plus pour eux de trouver de nouvelles techniques romanesques qui laisseraient intactes nos catégories mentales traditionnelles (et avec le personnage, l'espace et le temps, c'est le dualisme, toute notre façon de penser qui est mise en question : monde objectif/monde subjectif; réalité/imaginaire, etc.), telles qu'elles apparaissent même chez ceux qui ont le plus contribué à renouveler le roman, mais bien, si l'on veut retrouver le sol fondamental de la littérature, qui est l'écriture elle-même, d'en finir avec le récit. Tuer le récit pour le remplacer par le texte, par l'écriture qui est à elle-même son propre récit, tel est, de leur propre aveu, le but de ces écrivains. Il ne peut y avoir de romans aujourd'hui que ceux qui ouvrent le langage à ses possibilités, sont action et réflexion sur le langage, révèlent les opérations par lesquelles le sens est mis en jeu (c'est donc aussi le non-sens, le seuil de la lisibilité qui se trouve interrogé), font place à la part d'impensé qui est à l'œuvre dans tout langage. Ce sont donc moins les procédés, les techniques du récit qui sont l'objet du travail de ces écrivains, que la syntaxe, le système de la langue dans lequel il est donné de se parler, de se vivre. C'est le travail de réflexion sur ce système qui leur permet, à travers la langue, de saisir le langage que le sujet est destiné à vivre. C'est pourquoi une telle entreprise d'écriture donne à ceux qui s'y livrent une situation nécessairement marginale dans une société qui, faut-il le répéter, pour des raisons économiques précises, ne peut pas savoir comment elle parle (ce n'est pas ici le lieu de montrer comme le circuit de la consommation doit passer par une fiction qui est comme l'envers de ce que donne à penser le langage. Il suffit d'indiquer que l'idéologie à l'œuvre dans une société de consommation doit nécessairement faire oublier sur quel fond de mort se détache la vie et masquer, dans l'illusion d'une satisfaction des besoins, le caractère inépuisable du désir). S'il est fait obligation à ceux

qui pratiquent l'écriture de « tout dire », il est bien certain que ce « tout dire » trace, au moins par son impossible terme, la limite du champ où il est interdit de dire. Interdits révélés qui sont comme les balises délimitant l'aire qu'occupe une société.

Le rapport à la société est évidemment tout autre pour le cinéma. Participant d'une façon directe aux modes de production et de consommation, le cinéma ne peut pas véritablement remettre en cause le système de pensée de cette société. Bien au contraire, il occuperait à l'intérieur de cette société une place nécessaire à son bon fonctionnement. Cette place, elle est justement précisée par le terme de récit, d'histoire, par le terme général de fiction. Que cette fiction se donne comme réaliste ou non, divertissante ou dramatique, elle a un double rôle qui paraît contradictoire, mais est en fait complémentaire : 1° Apparaître comme fiction au regard de la réalité (ce qui se passe hors de l'écran). 2° Montrer aux gens la façon dont ils doivent se vivre et se penser. On retrouve presque toujours ce schème : l'histoire, les événements sont fictifs (à moins que le film ne se donne comme la relation d'événements réels), mais les personnages, eux, sont réels. En vérité, garant de l'identité du personnage, le cinéma a hérité du rôle et des critères du roman classique. Quelles que soient les techniques, le récit traditionnel, l'espace et le temps qui l'organisent, seront respectés. La chronologie peut bien être bouleversée, peu importe au fond, si elle continue à servir de référence. On peut faire confiance au public pour la recomposer. Non que ces techniques n'ajoutent quelque chose, mais ce qu'elles ajoutent, c'est l'espace traditionnel de la fiction qui en bénéficie. De la sorte, le cinéma, par une censure immédiate (sera-t-il recevable ou non par le public) bien autrement dangereuse que la censure instituée, tient le rôle qu'on veut lui faire jouer : il enseigne au public la façon dont il doit se penser et se raconter et l'assure, par le concours de la fiction, de la « réalité » de ce qu'il vit. Il s'agit toujours d'offrir une image déviée du désir conciliable avec la mythologie de cette société et de désamorcer l'instance violente de la mort dans la mort fictive du « héros ». Non qu'il n'existe à un certain point de vue un cinéma qui remette en cause notre société, mais il la remet en cause selon l'idéologie de cette même société. Les films de Godard, par exemple, montrent bien les pressions de toutes sortes auxquelles l'homme est soumis, les dommages qui en résultent pour lui, mais sa critique, c'est l'évidence, fait davantage référence à une idée traditionnelle de l'homme qu'il faut sauvegarder, qu'elle n'en suppose le renversement. Tout se passe donc comme si, du moins pour certains écrivains, l'écriture tentait de dévoiler la façon qu'a l'homme de se parler, de se penser (écriture à cet égard démystifiante), alors que le meilleur cinéma aujourd'hui porte encore ses attaques sur la déviation des valeurs humaines dont est responsable cette société. On pourrait presque dire que le cinéma révolutionnaire (et j'entends bien celui dont les techniques apparaissent nouvelles) est moraliste.

Au niveau de l'analyse linguistique, on a bien vu ce qui différenciait la littérature et le langage cinématographique (Christian Metz dans un article de « Communications »). Si le plus petit élément signifiant n'est pas le mot, mais ce qui correspondrait à une phrase, il faut ajouter que cette phrase est d'abord représentation, que le langage du cinéma fait jouer un espace représentatif (espace qu'on attribue encore à la littérature quand on voit en elle un instrument servant à représenter le monde). Ce pouvoir de représenter l'espace à trois dimensions peut bien apparaître la chance du cinéma, c'en est d'abord le risque. Le cinéma n'échappe que difficilement au réalisme. Il colle trop bien à son objet. L'image est comme occultée au profit de ce qu'elle représente. On pourrait dire que dans ce cas le signifié recouvre le signifiant (et c'est pourquoi le rêve échoue si lamentablement au cinéma, car le rêve est du sens, non de la représentation). L'image, quand elle tente d'échapper au réel, quand elle veut se manifester en tant qu'image, c'est le plus souvent par un parti-pris esthétique. Si bien que le cinéma semble hésiter sans cesse entre le réalisme et l'art pour l'art. Bien souvent, en bonne tradition culturelle, on fera de belles images réalistes. En outre, dans la mesure où il y a représentation, donc représenté, ce représenté devient le signe de la vérité, est soutenu par elle. Cette vérité à l'œuvre dans la représentation traverse le cinéma de part en part et lui donne son sens. C'est l'humanisme avec sa morale et ses valeurs, c'est l'homo psychologicus, l'homme du caractère et des sentiments, l'homme du théâtre classique. Art du XXe siècle, le cinéma, parce qu'il est annexé à l'économie générale, perpétue une idéologie qui a sombré à la fin du XIXe siècle. On pourrait reprendre pour le cinéma ce qu'Artaud disait à propos du théâtre : « La psychologie qui s'acharne à réduire l'inconnu au connu, c'est-à-dire au quotidien et à l'ordinaire, est la cause de cet abaissement et de cette effrayante déperdition d'énergie, qui me paraît bien arrivée à son dernier terme. Et il me semble que le théâtre — le cinéma — et nous-mêmes devons en finir avec la psychologie ».

On se demande alors ce que serait un cinéma qui, au lieu de n'être qu'un instrument de représentation, se voudrait **écriture.** Se déprenant de son illusion réaliste, parvenant à établir une rupture entre signifiant et signifié, il pourrait élaborer un système de signification et développer son propre espace métaphorique. Les premiers films de Buñuel permettent de se faire une idée de ce que serait un tel cinéma. Sorte d'écriture idéogrammatique à côté de l'écriture phonétique, il pourrait jouer par rapport à elle un rôle complémentaire, usant de la recharge symbolique du visuel, des possibilités de sens qui lui sont particulières. Peut-être alors, grâce au cinéma, pourrions-nous bénéficier d'un double système d'écriture. Cette mutation du cinéma reste, pour le moment, bien problématique.

Erskine Caldwell

1 Le cinéma n'a pas encore inventé ses propres matériaux pour films ; ces derniers sont encore fournis par les romanciers.

2 Le « flashback » est une façon commune et peu convaincante de faire ce qu'un romancier fait dans son œuvre.

3 Le vrai romancier n'aura jamais rien à faire avec le producteur de film, essentiellement rapace.

4 Non : j'écris des mots et n'ai aucun désir que ces derniers me soient dictés par les films.

5 Je n'en sais rien.

6 Les fabricants de films sont toujours à la traîne. Ils ne sont pas assez créateurs.

7 Le temps viendra où les fabricants de films reconnaîtront et solliciteront les écrivains créateurs, ou bien ils se verront forcés de se retirer du métier. Le cinéma n'est rien s'il n'est basé sur des histoires, et seuls les romanciers savent écrire des histoires.

Italo Calvino

1, 2 Pour trouver des éléments communs entre une succession de mots écrits telle que le roman et une succession de photogrammes en mouvement telle que le film, il faut isoler dans le flux des mots ou des photogrammes cet enchaînement particulier d'images en récit, qui — avant même qu'au roman et à la littérature — était propre à la narration orale (mythe, fable, conte folklorique, chant épique, légende de saints et martyres, historiette licencieuse, etc.). Le film relève en partie du récit oral (chaque film de James Bond est construit comme un conte de fées), en partie de la littérature populaire du XIXe siècle (roman d'aventures, roman noir, roman policier, roman passionnel, roman rose, roman social), où l'aspect « succession d'images » l'emporte sur l'aspect « écriture ».

Cet héritage cependant ne suffit pas à classer certains éléments typiques du film tels que le **gag** comique et le **sus-**

pense fondé sur un danger physique : il faut tenir compte dans notre analyse des dettes du cinéma envers les formes de spectacle qui l'ont précédé : non seulement le théâtre, mais surtout le cirque (chevaux, bêtes féroces, acrobates, clowns), le music-hall, le grand guignol, et aussi le match sportif. La force mytho-poétique du cinéma jaillit d'une stratification de formes culturelles élémentaires : sa tendance est répétitive plutôt qu'innovatrice.

Il faut alors distinguer cet aspect (qu'on dit communément sociologique, on pourrait même dire ethnologique) particulièrement marqué dans le cinéma, qui se situe en amont du roman, et qui peut être appelé littéraire seulement dans la mesure où on peut parler d'un aspect pré-littéraire ou méta-littéraire de la littérature.

Un autre aspect est celui qui découle de l'instrument employé pour raconter, c'est-à-dire la caméra. Par exemple, le gros plan n'a pas d'équivalent dans le récit fait de mots. La littérature ignore tout procédé qui permet d'isoler un détail énormément agrandi ou un visage dans le but de souligner un état d'âme ou de marquer l'importance de ce détail par rapport au reste.

En tant que démarche narrative, la faculté de varier la distance entre la caméra et l'objet représenté est peut-être peu de chose, mais elle marque quand même une différence avec le récit oral ou écrit, où la distance entre langage et image évoquée reste toujours la même. Avec le langage, on peut créer des effets de mystère en indiquant l'éloignement (Petit-Poucet qui voit au loin une petite lumière dans la forêt), et la représentation du rapprochement peut rendre des effets d'étrangeté et de malaise (Roquentin se regardant dans la glace). Au cinéma, les proportions de l'image n'ont pas des connotations affectives, mais une fonction syntaxique ou bien celle de désigner des lieux privilégiés dans une succession d'images. (L'écriture imprimée ne peut employer que des changements de corps typographique, le langage parlé des haussements de la voix.) Le gros plan donne cependant une satisfaction spéciale au spectateur : plus l'image est démesurée (et c'est pourquoi on désire des écrans toujours plus grands), plus le spectateur se sent concerné directement.

Le gros plan du visage humain relève d'une ancienne institution de la peinture : le portrait (je ne crois pas que la peinture ait jamais su exploiter les possibilités syntaxiques qui consistent à mêler des portraits fortement agrandis à des scènes « panoramiques » ; peut-être cela arrive-t-il dans certaines mosaïques ou fresques avec la tête du Christ « pancrator » ; Michel-Ange aussi fit alterner au plafond de la Chapelle Sixtine portraits de prophètes et de sybilles et scènes bibliques, mais il s'agit de figures entières et non pas de têtes seules, la disproportion avec les autres figures n'est pas assez grande, et surtout ces figures restent en dehors du récit). Le portrait a eu des applications même dans le roman, surtout grâce à Balzac. Mais les minutieuses descriptions physiognomiques que Balzac nous donna sous la suggestion des théories de Lavater, sont bien loin d'être le point de force de ses romans ; et le roman moderne, de son côté, laisse volontiers dans l'ombre les linéaments des personnages. Pour le film, au contraire, les visages sont la substance vitale.

Disons donc que ce que le cinéma a d'absolument cinématographique est incomparable aux procédés littéraires ; de ce point de vue, entre cinéma et roman, il n'y a rien à enseigner et rien à apprendre.

Reste l'aspect de la continuelle « tentation littéraire » du cinéma. Le cinéma qui a en soi un pouvoir si fort, a toujours souffert de jalousie à l'égard du discours écrit. Il veut « écrire » : c'est le même phénomène que l'on observe chez de nombreux honnêtes gens qui ont des positions importantes dans d'autres champs d'activités et qu'on croirait satisfaits d'eux-mêmes, et cependant on découvre qu'ils passent la nuit à remplir des rames de papier, poussés par une seule ambition au monde : publier un roman. L'amour du cinéma pour le roman traditionnel lui a valu plusieurs inventions devenues tout de suite des poncifs, comme la voix « hors-champ » pour rendre la première personne, le « flashback » pour rendre le passé, le « fondu » pour rendre l'écoulement du temps, etc. Jusqu'à hier, la littérature a joué pour le cinéma le rôle du mauvais maitre. La grande nouveauté des dernières années, c'est la conscience diffuse que le cinéma doit chercher des modèles littéraires différents du roman traditionnel. Le défi à la parole écrite continue à être l'un des moteurs principaux de l'invention cinématographique, mais à l'inverse du passé, la littérature fonctionne comme modèle de liberté. Le cinéma d'aujourd'hui déploie une grande richesse narrative : on peut faire le film-de-la-mémoire, le film-journal-intime, le film-autoanalyse, le film-nouveau-roman, le film-poème-lyrique, etc. Tout ceci est nouveau pour le cinéma, moins nouveau pour la littérature. Le film reste, sous cet aspect, tributaire de la littérature ; mais la situation est en pleine évolution.

3 A un certain niveau, le contraire pourrait être vrai.

Il y a une production romanesque qui se maintient justement parce que sa façon de raconter (et ses thèmes) ne s'éloignent pas de ceux du film moyen et visent à satisfaire les habitudes du même public, la demande du même consommateur. Je ne parle pas seulement du secteur « série noire », où les échanges cinéma-roman sont mutuellement honnêtes, mais de ce large secteur du roman moyen, pourvu d'une « dignité littéraire » et, dans les meilleurs des cas, d'un intérêt thématique, qui fonde sa construction sur une recette éprouvée.

C'est à un autre niveau, celui de la littérature de recherche, que le cinéma a le pouvoir de rendre périmées certaines techniques de narration (et bien des thèmes, des décors, des situations, des personnages), mais je ne pense pas que ce pouvoir s'arrête à la liquidation du roman traditionnel. Prenons un des procédés propres du « nouveau-roman » tel que le passage inaperçu du présent au passé, du vrai à l'imaginé, d'un « continuum spatio-temporel » à un autre, etc. Deux ou trois films de qualité ont suffi pour annexer ce procédé au cinéma ; et désormais, quand on le retrouve dans un roman écrit **après,** il « fait cinéma » (chose qui en littérature garde encore sa portée négative).

Mais les dislocations du temps, par exemple chez Robbe-Grillet, valent aussi (ou surtout) comme opération sur le langage : cette absence de vibrations pathétiques et évocatoires de l'écriture reste une réussite littéraire, où le cinéma ne peut fourrer son nez. Disons alors que le cinéma ne peut exercer son action d'usure que sur les éléments du roman qui sont séparables du fait **écriture.** Une écriture ne peut être rendue périmée que par une autre façon d'écrire.

5, 7 Plus que l'aspect film-roman, je trouve intéressant aujourd'hui tout ce qui va dans la direction du film-essai. Le côté film-questionnaire de « Masculin féminin » me semble caractéristique de cette direction : pour tout ce que ce film nous fait **voir** directement, pour ce qu'il représente comme forme de **récit,** et pour la critique que ce film développe envers les enquêtes sociologiques dont il emprunte les démarches. C'est le point fondamental : le film-enquête-sociologique ou le film-recherche-historiographique n'ont de sens que s'ils sont autre chose que des illustrations filmées d'une vérité que la sociologie ou l'historiographie ont déjà établie, s'ils interviennent pour contester de quelque façon ce que la sociologie, l'historiographie disent. (Je crois que Rosi aussi est parti sur la bonne voie.) J'envisage pour le vrai film-essai une attitude non de pédagogie, mais d'interrogation, et débarrassée de ce complexe d'infériorité envers la parole écrite qui a brouillé les rapports entre cinéma et littérature.

4 J'ai aimé le cinéma toujours « en spectateur », sans rapport avec mon travail littéraire. S'il y a eu une influence cinématographique sur certaines de mes œuvres, ce fut celle des dessins animés. La vision graphique m'a toujours été plus proche que la photographique, et je trouve que l'art d'animer des bonshommes dessinés sur un fond immobile n'est pas tellement loin de celui de raconter une histoire avec des mots alignés sur un papier blanc. Le dessin animé peut enseigner bien des choses à l'écrivain : avant tout à définir personnages et objets en

peu de traits. C'est un art métaphorique et métonymique en même temps ; c'est l'art de la métamorphose (thème romanesque par excellence selon Apulée, et que le cinéma résout si mal) et de l'anthropomorphisme (vision païenne du monde, moins humaniste qu'on le suppose).
Une autre façon visuelle et graphique de raconter qui m'a influencé : la bande dessinée. Là aussi, on peut distinguer des aspects de conservation et de création, comme dans le cinéma : mais avec une séparation plus nette. Le genre aventureux tend à garder l'optique du roman XIXe siècle et du cinéma. Le genre comique, qui est l'objet principal de mon intérêt, a donné à notre siècle une façon de raconter tout à fait nouvelle, avec l'emploi combiné de l'image idéographique et de l'écriture (ou, pour mieux dire, de l'invention graphique liée au langage parlé et à l'onomatopée). Malheureusement, l'étude des bandes dessinées a été jusqu'à maintenant laissée aux mains des sociologues ; une vraie critique du « comic-strip » comme art autonome est encore à naître.

John Dos Passos

1 Je ne vois encore aucune innovation véritable — seulement des reprises et des adaptations telles qu'on en trouve dans « Marienbad », « Juliette des esprits » et « La Dolce Vita ».

2 Le flashback semble plus délicat à manier à l'écran que dans un récit écrit.

3 Il y a toujours interaction entre les arts.

4 Les idées de « montage » — D.W. Griffith — ont certainement influencé mon style narratif dans « Manhattan Transfer ». Il est possible aussi que la forme des nouvelles de « U.S.A. » ait été ultérieurement influencée par les conversations que j'ai eues avec Eisenstein, le grand théoricien du montage, en 1928.

5 Naturellement, j'ai été très intéressé par des tentatives telles que « La Dolce Vita » et quelques innovations comme « Marty » et « Three Faces of Eve » aux Etats-Unis.

Lawrence Durrell

Mes opinions sur les films ne seront pas très goûtées, je le crains, bien qu'elles soient, naturellement, ouvertes à la contestation. Le cinéma aurait pu devenir une forme d'art comme le ballet, mais l'invention de la bande sonore a tué cet espoir. Maintenant le film est devenu l'ennemi de la parole, une facilité visuelle entièrement fondée sur les effets de choc et les émotions bon marché. Le coût élevé de fabrication des films oblige le réalisateur à penser à la foule. C'est une drogue pour la multitude. Indubitablement, il est significatif qu'aucun écrivain de talent purement cinématographique ne se soit révélé après tant d'années. La grande idée consiste à prendre le chef-d'œuvre d'un autre (un roman) et à le « mettre en croix ». Le cinéaste moderne n'est jamais si heureux que quand il urine sur l'œuvre d'autrui. Il est l'infirme de notre époque en matière artistique et flatte bassement tout ce qui est débile et vicieux dans l'âme du groupe. Le cinéma peut servir au mieux à rendre compte des matches de boxe ou des accidents de voitures.

Jean Pierre Faye

1 Le cinéma n'a pas seulement innové, il a dû recommencer. Puisqu'au lieu de faire voir, il voit. L'écriture (du roman) donne le récit, articulé à ce qui reste absent : l'axe des imaginaires, qui l'accompagne et se déplace en même temps que lui, et le rend possible. Le film c'est l'inverse, il donne les visions : ce qui lui manque, c'est le récit. Même si celui-ci est fourni par surcroît, en voix **off**, il n'apparaît jamais qu'en guise de commentaire second : soutenu et sous-tendu par un récit muet, antérieur à tout ce qui est vu, un archi-récit...
C'est ce renversement de la relation qui le rend si excitant. De la relation entre l'écriture et l'imaginaire. Ou plutôt, entre l'écriture « verbale » et l'écriture « mentale ». Même le film le plus naïvement réaliste, est l'exploration (ou le chatouillement) de cette jointure-là.

2 Le procédé ne peut jamais être du même ordre. Celui du cinéma a toujours un petit air « il suffisait d'y penser » — puisqu'il a suffi de voir justement. La suspension de la chaîne narrative, c'est très simple, dans « Une Femme est une femme » : on cesse de tourner. L'œuf sur le plat colle au plafond et rien ne bouge plus, Anna Karina est en photo.
Mais voir cela fait voir qu'il en est de même (toutes choses renversées d'ailleurs) pour les procédés de l'écriture « littéraire » ou « linguistique ». Il suffisait d'y penser, c'est-à-dire de le voir : alternative à l'infinitif (être ou ne pas), passage du vous au tu, caddie-Caddie, longtemps je me suis couché de bonne heure.
D'où l'évidence et la conscience accrues des « procédés », depuis que s'est ouverte l'ère cinémato-**graphique.** Une écriture se voit, qui n'est pas encore langage, ou qui n'en est que l'autre versant silencieux, la moitié muette. Un plan c'est : ou bien la chose même, avant d'être parlée ; ou bien ce qui est vu quand la chose est nommée. C'est juste avant ou juste après — la nomination. Mais déjà cela **s'écrit.**
Ainsi tout film est surtout film muet, puisque le plus souvent ses procédés ne « parlent » pas, mais sont montrés. Mais, du même coup, il est tout de suite idéographique. Il laisse se faire sous les yeux la première écriture, qui n'a pas encore besoin de traduction. Un aigle est un aigle, une femme est une femme. Mais déjà (en égyptien) le faucon est dieu, le flamant est le rouge... Le phallus est homme, taureau ou âne, — ou bien l'adverbe : devant. Une femme à trois pattes (écrites), en égyptien, c'est le verbe enfanter. On parle beaucoup de bandes dessinées, depuis quelque temps, tout le monde s'y met... Est-ce qu'on oublie que la première des bandes dessinées, et celle qui a tenu le plus longtemps, c'est la pyramide de Chéops et ses voisines ébréchées ? Le cinéma, c'est cet archaïsme arrivé le dernier, qui nous remet en face des tout premiers procédés, en première articulation.
La vertu de ceux-ci étant de se passer entièrement de conjugaison et de conjonction... Alors que le récit linguistique doit nécessairement ruser avec celle-ci. (Mais la ruse la plus immédiate est la plus vraie). Et pourtant le récit cinématographique secrète ses adverbes peu à peu, et même s'y tient. Même trop obstinément. Pourquoi ne pas faire les flashbacks en couleur, dans un tissu gris ? La couleur pourrait être à l'imparfait, le blanc-et-noir au présent ? Mais cette seule éventualité (réalisée ou non ?) décèle qu'il y a comme une conjugaison et une syntaxe « naturelles » dans la vue. Car en couleur le passé sera plus présent que le présent.

3 Cela va de soi. Cette précipitation avait juste commencé avant lui, mais par l'autre extrémité, la plus langagière. Habituellement nommée d'un mot (fâcheusement savant) : poésie. Celle-ci fabrique de la vision jamais vue, avec des mots tissés dans un canevas étroit. « Strophe » de Lautréamont, verset de Rimbaud, page mallarméenne. En face du canevas resserré : le cadrage limité de la **chambre,** de la caméra. Les deux consciences — poésie, cinéma — sont venues au-devant l'une de l'autre, et ont pressé ainsi de chaque côté sur le roman.
Il s'est passé quelque chose autour des années 70, qui tout à la fois a rendu possible l'ampoule électrique, et impossible la poésie. D'ailleurs celle-ci est passée dans l'ampoule, c'est bien connu du public : désormais il la lit **là-dedans.** C'est-à-dire sur l'écran.
Les conséquences ? Elles en sont tout de même tirées par le roman. Sans lui peut-être, le cinéma ne saurait pas où il est.
Et la postface de James aux « Wings of the dove » paraît d'avance décrire la disposition des réflecteurs chez Visconti.

4 Là il faut que je passe aux aveux. Pour moi les deux registres sont tout à fait disjoints. Et un aveu pire encore : aux U.S.A. j'allais assez peu au cinéma ou plutôt, presque uniquement au cinéma du coin — Chicago 63e rue — surtout pour voir le public, noir. Mickey Spillane, etc. Tant était pressante la hâte de lire l'écriture généralisée, en mou-

« Le traineau « Rosebud », aussi émouvant, à sa manière, que l'histoire du porte-mine de Claudia Couchet dans « La Montagne magique » : « Citizen Kane » d'Orson Welles.

« quelques repères scintil-lants... » : « Los Olvivados » de Luis Buñuel.

vement dans la rue, ou à l'envers d'elle. Quant à l'écriture restreinte du plan, je la lis sans méthode aucune, de façon intermittente, hasardeuse. Si elle marque pourtant toute façon de lire, c'est implicitement et à mon insu.
Un troisième aveu : mon attachement irraisonné à un troisième mode (fort archaïque) de rapport entre écriture et vision, plein de vue également comme son nom l'indique : théatron. Récit verbo-graphique si l'on peut dire. Et cela seul reculait encore dans l'implicite la pression du cinéma.
Mais une question m'a tout le temps intrigué. Le cinéma que l'on juge le plus mauvais « ennuie » rarement, le théâtre qui passionne le plus **risque** davantage « l'ennui » à chaque moment. Comme lecture-vision, je n'ai rien vécu (biographiquement) au-dessus de « Phèdre ». Mais peut-être parce que j'avais si peur d'avoir à m'y ennuyer, je ne l'ai jamais vue jouer...
Or ce risque est en même temps ce qui permet au théâtre ses grands instants nus. Où une femme de chair est là, marchant sur ses jambes, **ici.**
Et cela met le doigt sur le joint qui est là en jeu : le court-circuit cinématographique a mis justement à nu les nerfs de la fonction narrative. Comme les tendons et nerfs du cerveau de Danton chez Raymond Roussel, dans « Locus Solus ». Désormais l'on supporte mal de n'avoir plus toutes ces fibres à nu. Il fallait donc balayer cette rhétorique théâtrale qui habille la chair toute nue du plateau, avec ses jambes et ses mains. Au moment même où apparaissait la chambre noire du cinéma, l'utilisation de la lumière sur le plateau commençait la destruction de la scène à l'italienne, cette boite optique comme disait Piscator, cette caméra qui ne bouge pas. Il y a, entre la caméra, le plateau et la page, une multitude de connexions qui se sont croisées, et que nous avons perçues sans les avoir pensées. Tout cela reste à explorer consciemment.
La narration langagière en tout cas ne peut plus en dire **plus** que l'écriture du film : c'est une question de tact, désormais, et qui appartient aux nouvelles règles du jeu... En revanche la narration romanesque peut en dire moins : elle peut **ne pas** faire voir ce qui dans le récit effectivement n'était pas vu, tout en étant présent ; et qui a précisément agi par là, à travers l'action différée des autres récits et points de vue.
Mais cela n'aurait pas été pensable sans la référence implicite au cinéma. Même celui qui n'a pas acquis méthodiquement une culture cinématographique, c'est-à-dire un code de déchiffrement étendu, a cependant une expérience pour ainsi dire quotidienne du cinéma. La mécanique relativiste, probablement, n'était pas pensable sans certaines expériences naïves de l'usager : celui des chemins de fer, des ascenseurs... Ces techniques qui à leur tour condensaient d'autres sciences raffinées, et des foules de traités sur « l'équilibre des liqueurs » ou « la puissance des machines à feu »...
Un peu de même façon, telle technique de l'écriture renvoie à de tout autres registres esthétiques sans le savoir, condensée en expériences familières.
5 Ce que je sais du cinéma, est du registre de l'autodidacte ou de l'analphabète : culture pleine de trous. D'analphabète au sens... chinois — puisqu'il n'y a pas d'alphabet non plus dans cette graphie-là. J'éprouve ce que doit ressentir en face d'un lettré un Chinois qui connaît seulement trois cents signes sur les quarante mille.
Dans mon tableau très lacunaire, il y a quelques repères scintillants qui m'aident un peu à lire ce qui survient : « Guernica », « Los Olvidados », « Il Grido », « La donna è donna » (ainsi se nomme-t-elle pour moi, parce que j'ai vu cette dame deux fois en italien). Le visage de Falconetti et d'Artaud, celui de Riva.
Ce qui rapproche les films de Godard d'un roman, c'est de n'être écrits qu'une fois. Je veux dire : un récit langagier n'est pas écrit une fois en manuscrit, puis en dactylographie puis à l'imprimerie, etc. Du style à la frappe et à la coquille c'est la même propagation, de plus en plus visible. C'est ce caractère quasi irréversible du tracé qui est, chez J.-L. G., présent dans la narration. Même raturé, ce qui a été écrit contribue à déterminer ce qui suit et aussi ce qui, tout autour, accompagne et constelle. Le tracé orienté tout le temps et sur toute la page gagnant de partout, dans toute l'étendue du champ. Avec ses renversemens subits — subis.

Romain Gary

1 Il y a dans tous les arts qui traitent du destin de l'homme un côté narratif commun. Il s'agit d'une loi de la vie et non d'un « emprunt ». Les œuvres qui racontent le moins racontent toujours. Le cinéma est un art plus « abrupt » que le roman, avec sa technique narrative propre, mais qui ne peut échapper à ce qu'il y a de commun dans les moyens d'expression narratifs : une traduction du « vivre ».
2 Cela dépend du « talent » du lecteur ou du spectateur. Le lecteur très visuel « voit » le roman qu'il lit. Ce qu'il y a d'équivalent, c'est la qualité de vie et de joie ressentie. Il s'agit, en effet, de techniques assez analogues, comme toujours lorsqu'on cherche à traduire la vie ou **sa** vie intérieure. Même la bande dessinée procure ce genre de plaisir identique.
3 Le cinéma authentique n'a rien « repris à son compte ». Comme tout art, il cède au besoin de dire. Le chef-d'œuvre ne sort pas d'un « besoin de renouvellement ». Une nouvelle technique apparaît comme un moyen **sui generis** d'organiser ses besoins intérieurs. Ceci dit, dans le cas des œuvres moyennes ou courantes, la technique tient souvent lieu d'originalité, si l'on peut dire. Là, le cinéma a sans doute influencé le romancier ordinaire en modifiant les rapports de ce dernier avec son vide artistique intérieur : il fera « cinéma » dans son roman comme il « faisait » Proust ou Céline. Pourquoi cette obsession de la cuisine ?
4 Vous posez là tout le rapport du créateur avec la réalité. Tout ce qui inspire un artiste est pour lui une **réalité.** Dans ce sens, le cinéma inspire le romancier comme le roman le cinéaste : il n'y a, sous cet angle, aucune différence entre un film et un livre, en tant que source d'inspiration. Le cinéma m'inspire énormément en tant que romancier, comme toute la réalité qui m'entoure. Tout ce qui mobilise le créateur est une réalité — matière. Dans le cinéma, je suis inspiré par tout ce à quoi je suis exposé.
5 Tous les films sont des romans et tous les romans des films lorsqu'il s'agit de participation du spectateur ou du lecteur et de **personnages.** Il n'y a pas deux façons de croire à un personnage et de s'intéresser à lui. Le récit cinématographique de Godard fait vivre Pierrot le fou comme Proust faisait vivre Charlus, malgré la différence de technique. Les modes d'expression sont différents, mais ils restituent la même vie.
Les films américains sont des feuilletons pour les masses. Parfois, un feuilleton « crève » la loi du genre, mais c'est avant tout un article de consommation de masse. Le film européen courant aussi. Le film d'auteur demeure une rarissime exception. Le cinéma est techniquement condamné à travailler dans une matière première qui est l'argent.
6 Le cinéma aujourd'hui procure plus de plaisir que le roman, parce qu'il **montre** toujours quelque chose, ne fût-ce que des visages, alors que le roman contemporain ne montre rien. L'homme a besoin d'images. Le roman est incapable en ce moment de satisfaire ce besoin ; le cinéma, même le plus mauvais, ne peut s'empêcher de le satisfaire. Un seul visage suffit parfois à sauver un film. Le roman n'est plus visuel, il a perdu toute sa puissance d'évocation, par ruse des imaginations impuissantes ou bouffées par la cérébralité purement littéraire, travaillant dans le mot. Le roman en ce moment a rompu avec ce besoin éternel de l'homme, le cinéma ne saurait rompre avec lui, dès qu'il y a image, visage, photo, mouvement. Vive le cinéma, qui donne raison au roman !
7 Ils continueront à entretenir leurs rapports fraternels — et incestueux. C'est un de ces cas où Sodome et Gomorrhe donnent et continueront à donner de très beaux enfants.
Conclusion : je suis très surpris — au fait, le suis-je vraiment ? — par la place que tient la préoccupation avec la « technique » dans votre enquête,

aussi bien pour le roman que pour le cinéma. C'est le drame de toute l'optique actuelle du « nouveau ». J'irais assez loin dans ce domaine : il y a, à la limite, une incompatibilité entre art et technique, une préoccupation « première » avec la technique étant presque toujours signe de stérilité d'imagination. Ni Poudovkine, ni Chaplin, ni Proust, ni Joyce, ni Lowry ne pensaient « technique » : ils se livraient à leur propre profondeur et acceptaient sa dictée. Je dirai enfin ceci : le roman redeviendra un jour un art **visuel**. Pour l'instant, même dans la facilité, le cinéma satisfait mieux ce besoin éternel de l'homme. « Donner à voir », c'est la mystique secrète de toute œuvre d'imagination. Tout le reste est littérature, au sens fort noble du mot, nullement péjoratif : le roman et le cinéma peuvent être aussi de la littérature, et même n'être que cela, mais c'est une conception du roman qui met l'accent essentiel sur l'esthétique et non sur la totalité du monde à transcender. Je m'empresse d'ajouter qu'il s'agit d'une vue subjective et qu'il n'y a pas de raisons pour chercher à empêcher le roman et le cinéma de courir après Mallarmé.

Aidan Higgins

1 Si je dois entendre « innover » au sens de « rafraîchir » ou « ré-inspirer », je dirai non, parce que je ne crois pas que le cinéma est libre de le faire — pas plus qu'il ne l'était quand le scénario de Eisenstein pour « An American Tragedy » (une insulte à la société capitaliste) fut démantelé par les dirigeants.

Et l'on n'est guère plus libre aujourd'hui. L'économie de la profession l'interdit. Pour ne parler que de l'économie. « Les Sentiers de la Gloire » aurait fort à faire pour se hisser au niveau du « Voyage au bout de la nuit ». Après tout, Radiguet n'a eu besoin que de crayons et de papier pour écrire ses deux romans. A Vigo, dont le génie est peut-être comparable à celui de Radiguet, il fallut une grosse somme d'argent pour tourner « Zéro de conduite ».

Nouvelles vagues ; cinéma-**vérité** — pieuses espérances. J'ai vu un film Belmondo-Moreau dans lequel on absorbait une grande quantité de vin d'un bout à l'autre de la journée. Et personne ne proposait de payer. Personne ne semblait s'en soucier. C'était aussi éloigné de la réalité (pour un faubourg industriel) que, disons, « Le Jour se lève ». Pour prendre un exemple extrême.

Hollywood parle de ses « véhicules » et de ses « stars ». Il n'est pas nécessaire que ce soit très sensé. Il suffit que les véhicules roulent et que les stars s'y prélassent.

Je ne comprends pas les louanges qui ont salué « Les Quatre cents coups ». Un bâillement de technicien. Cette pitoyable facilité, à quoi sert-elle ? Le plan fixe à la fin, qu'est-il censé signifier ? C'est une course sur place (comme celle de ces chevaux de course qui refusent de partir). On s'en moque — il ne s'est pas passé grand-chose auparavant. On ne se sent pas engagé. On repère des références à « Zéro de conduite ».

L'arrivée des Galls père et fils pour accorder le piano dans « Watt » de Beckett — événement d'une grande beauté formelle — n'a jamais eu lieu, est-il dit. Un rien s'est passé, là devant nos yeux.

Pour ce qui est du renouvellement des formes narratives de la fiction, c'est le contraire qui me semble vrai. Le cinéma a tendu à les corrompre. Exemples principaux : « An American Dream », « Lie Down In Darkness », « Set This House On Fire », « Last Exit To Brooklyn », « City Of Night », « In Cold Blood », « Naked Lunch ». Dictionnaires d'ignorance. Trompes d'alerte du vide. Exemples secondaires : « Alexandrian Quartet » de Durrell, « Fox In The Attic » (partie d'une trilogie), « Ship Of Fools », d'autres encore...

Les romans les plus influencés par le cinéma sont généralement les pires. Dans « City Of Night », les clichés tombent des pages comme des blattes. Et William Burroughs, invité à expliquer le « sens » de son roman (vision apoplectique plutôt qu'apocalyptique), dit qu'il était en partie un réquisitoire contre la peine de mort. Avec tout le respect qui lui est dû, je n'en crois rien. Et s'il l'était, Camus le fit avant lui, et le fit mieux.

Tout cela relève de l'hystérie, et on est invité à la contracter, à vivre avec elle, partie de son souffle creux. Aujourd'hui, le cinéma et la plupart des œuvres de fiction l'ont contractée. Tant d'éloges ne peuvent que leur monter à la tête.

Rien dans « Naked Lunch » — extirpé à une allure casse-cou du plus pur chaos — n'appartient à Burroughs, pas même le titre (que signifie-t-il ?), qui lui fut donné par Kerouac, qui apparemment ne savait trop qu'en faire.

« Le Dernier des Justes », conçu en termes de narration cinématographique, ferait un film passable, tandis que « La Trêve », tout autrement conçu, ne donnerait rien de valable. C'est aussi un bien meilleur roman.

2 Je ne crois pas qu'il existe d'équivalents réels. Le cinéma recherche une certaine pureté des lignes, sinon des intentions, au sein d'un milieu essentiellement impur d'achat et de vente. Il doit se revêtir pour plaire (les plongées de Kramer dans divers abus sociaux). Les films de Kazan possèdent tous ce vernis élégant, mais suspect.

Tandis que la fiction, basée sur un choix dosé de modifications (plus fondamentales que de simples aménités sociales) à apporter au langage, et qui s'est poursuivi durant des centaines d'années (« nice » signifie de nos jours tout autre chose que ce qu'il signifiait au temps du Dr Johnson), est élaborée en secret (pas de visiteurs sur le plateau pendant le tournage) et destinée à être lue en secret. Elle ne se donne pas pour but de résoudre des problèmes et elle ne cherche à plaire qu'à son auteur. Son élaboration s'étend parfois sur une longue période : Joyce peina onze ans sur « Ulysse » (débordement d'une quantité impudique d'énergie) et inaugura une attitude radicalement neuve à mi-chemin du roman et de la théorie des quanta. Dans « Finnegan's Wake » (dix-sept ans) il s'introduisit par effraction dans le vocabulaire comme un cambrioleur dans une maison verrouillée, se perdit dans le langage, s'enferma hermétiquement dans son encrier, et personne ne put l'y suivre. Tandis que Mrs Porter (« Ship Of Fools », vingt ans de confection), utilisant une technique très voisine de celle du cinéma, resservit les vieilles platitudes, se retrancha derrière les vieilles positions assurées. Les apparences n'ont rien à se dire. Les mots, dès lors, ne livreront rien.

Inévitable corruption du visible, pour le moins, quand il est pensé par le truchement du regard. C'est la signature de toutes choses que nous devons y lire ; limites du diaphragme.

« Voyeurs » — une race nouvelle. Deux très érudits Anglais à la Tate Gallery s'inquiètent devant la fille de Manet au bar des Folies Bergère : où donc Manet s'est-il caché, puisqu'on ne l'aperçoit dans aucun des miroirs disposés derrière le bar ?

Le vieux buffet sale de Rauchenberg plaqué contre le mur, la porte sortant de ses gonds et quelques coupures de journaux collées dessus, quelques gouttes de peinture comme projetées accidentellement par un ouvrier négligent : tout cela, on le contemple sans surprise, amusement ni ennui (notre regard photographique vide). Egalement, un vieux seau bosselé sur le plancher : particulièrement plaisant qu'on vous propose de contempler quelque chose à vos pieds. La réponse correcte est-elle : y donner un coup de pied ?

Dine expose une bassine comme « peinture », ce qui montre comme c'est vieux : l'urinoir de Duchamp autour de 1914. Il y a sans doute là quelque référence ou recoupement, mais ça ne va pas très loin de dire quelque chose qui fut mieux dit voici 50 ans. Rauchenberg affirme infailliblement que l'art est ordure, mais il n'en sait rien. Sans doute veut-il dire par là que tout est art, ou art en puissance, et dans tous les cas. De nouveau cette incapacité de choisir, laissant les faits nus parler d'eux-mêmes. Parler à eux-mêmes, pourrait-on dire.

Picasso peint les Ménines, ce qui n'enlève rien à Velasquez, et n'ajoute rien à Picasso.

Au commencement de la littérature est le mythe, et à sa fin aussi bien. Les

mythes de Disney, c'est une autre affaire.
Il est une qualité des films née du hasard, et qui s'essaie au sérieux, un souci fou du détail qui en quelque sorte excède le tout : on le nomme vertu faute de mieux. Mais est-ce cela ? « Les Amants » en avait. Une sorte d'inanité, en fait.
Vous recevez l'impression d'un événement qui doit s'acheminer vers sa propre limite (vous pouvez lever les yeux d'une page, y revenir et retrouver où vous étiez, mais vous ne pouvez pas vous détourner de l'écran), une limite très protégée. Et vous êtes porté par son impulsion — une impulsion très calculée.
Mais quel meilleur sort après tout que d'être assis dans sa voiture au « drive-in » et de regarder les énormes lèvres de — disons — Lauren Bacall couvrant huit mètres d'écran ? Un baiser ainsi distordu a la force d'une collision de trains, et son bruit vibre comme un coup de fusil.
Le cinéma est-il une sorte de fabrique d'armes ? Cette violence pour tout faire sauter.

3 Le cinéma n'a pour domaine que le visible. Son histoire est très courte. Picasso est plus vieux qu'elle.
L'angoisse (si le mot n'est pas trop fort) dans un film d'Antonioni vient de ce que la mémoire n'y a pas place. La lutte se déroule entre des images sans paroles. Même les visages sont des images. Images sans souvenirs pour les expliciter, et qui ne peuvent rien révéler, seulement poser. Regards photographiques vides.
Beckett a dit qu'en matière de fiction, c'est une perte de temps et d'énergie que de rechercher la vraisemblance des faits, alors que le cinéma l'a déjà obtenue.

Rends-toi, mon cœur
Nous avons assez lutté
Et que ma vie s'arrête.

Le seul personnage qui subsiste dans les fictions de Beckett est un déchirant état d'esprit.
Celui de Beckett.

4 Plus conscient des attitudes, peut-être. Moins d'intention.
« Le Couteau dans l'eau » de Polanski — un documentaire sur le maniement d'un yacht — se satisfait de montrer un peu, puis se clôt sur une impasse.
Oui, je suppose que mon œuvre a été influencée par le cinéma. De quelle façon ? Gertrude Stein (une dame sérieusement frivole qui écrivit parfois une prose merveilleuse) avait coutume de dire qu'elle trouvait le rythme de ses paragraphes en écoutant son caniche français « Basket » boire de l'eau.

5 Je pense que le cinéma est moins intéressant de nos jours qu'il ne l'était voici trente ans ou plus. Vues plus étroites. De façon générale, il n'est pas assez sale. Qu'on m'entende bien : je veux dire de la manière dont « La Rue sans joie » était sale. La crasseuse patine des réalités quotidiennes. Il y a des exceptions. « Los Olvidados. »
« Extase » et « Eroticon », de Machaty, étaient de vrais films érotiques. Certaines de leurs scènes me reviennent encore. Il serait impossible de faire de tels films aujourd'hui.
La fiction s'approprie un passé que les mots eux-mêmes ont un jour occupé. Ils charrient quelque chose avec eux, quelque dignité. Mais en fait tout ce qu'on voit, dans les journaux, les magazines, sur les panneaux au néon des nuits de toutes les villes, est publicité — pour beaucoup publicité de cinéma, et ce qu'elle vante est à peine différent de la simple bande dessinée. Tout cela dégrade la réalité (à supposer qu'on la puisse dégrader). Même le passé n'est pas à l'abri. Chaucer emprunta à Boccace et du temps de Montaigne, on lisait le « Decameron » à haute voix. Aujourd'hui nous allons au cinéma. Au cinéma sans souvenirs. Nos souvenirs sont en train d'être remplacés par une machine qui ouvre et ferme les yeux.
Déjà la plate multitude est partout, avec son regard photographique vide.
Dans le cours du roman de Hemingway, « Le Soleil se lève aussi », il est un lieu de calme au milieu des rapides qui cernent le flux narratif, et ce lieu de calme est situé dans la tête du narrateur, à l'intérieur de laquelle vous êtes censé vous trouver. De même, il est un lieu calme dans « Gatsby ». Mais on ne trouve rien de tel dans les films. Pas aujourd'hui. Dans ceux de Buster Keaton, peut-être, dans les premiers Chaplin, dans « Lumières de la ville ». Dans les films d'aujourd'hui, vous trouvez quelque chose d'équivalent au « rubato ».
Les décors, depuis ceux de « Naissance d'une nation », longuement démantelés, jusqu'à ceux d' « Antoine et Cléopâtre », assez grandioses pour un Pharaon (aussi longtemps qu'il ne pleut pas), apparaît une sorte de grammaire (de l'Objet), confuse et rebelle, avec laquelle les metteurs en scène ont bataillé, s'efforçant d'en découvrir les lois et d'en prendre le contrôle, mais ils n'y ont jamais réussi. Exceptions : « Kane », « Magnificent Ambersons », « L'Ange bleu ».

6 Beckett tourne le dos au public pour écrire ses livres. Mais les réalisateurs de films sont d'une autre espèce. Ce sont des objets vénérés. Nos veaux d'or. Hitchcock, Lean, Wyler, Kazan, Kramer, Stevens, Reed : gros talents, gros profits, dieux de Mammon.
Poe se serait retourné dans sa tombe s'il avait dû rester jusqu'à la fin de « Psycho ».
Hitchcock a fait un bon film voici des années : « L'Ombre d'un doute », en empruntant lourdement à Welles. Depuis, il a beaucoup saccagé dans sa carrière pêle-mêle, même ses propres doutes. Balzac n'aurait pas tenu le coup avec lui. Film après film, et de plus en plus pacotille. On ne peut dans son cas que conjecturer une grande lassitude intellectuelle.
Le Bondisme — écrit dans le mépris du lecteur. Et maintenant, au cinéma — par dérision sans doute de ses origines méprisables.
La trilogie indienne de Ray redonne au cinéma une certaine dignité. Un peu d'aplomb. Nous ne sommes pas encore submergés par une double vague de barbarie. Une dignité subsiste, inhérente au quotidien. Qu'importe son caractère immanent. Une dignité qui se maintient en dépit de la violence des attaques.
« Citizen Kane » s'est peut-être approché le plus des redoutables puissances de l'illumination. Un langage de sombres évocations. La tempête de neige dans la boule de verre est aussi émouvante à sa manière que le vase de « bile verte pourrissante » près du lit de la mère de Stephen dans « Ulysse », que les eaux verdâtres de la baie lui avaient remis en mémoire. Quelques fortes associations à l'œuvre ici ; ce ne sont pas des images accidentelles. Le traîneau « Rosebud », aussi émouvant, à sa manière, que l'histoire du porte-mine de Claudia Couchet dans « La Montagne magique ».

7 Un déclin progressif.

L'Art présuppose la Nature ;
La Nature, elle,
Fraye un chemin à la docilité de l'Homme.

Walter Höllerer

Ma réponse se limitera à ces quelques remarques fondées sur l'expérience de notre propre production de films au Colloque littéraire de Berlin.
Il m'apparaît que les innovations structurelles en littérature moderne — et aussi bien en poésie lyrique que dans les domaines dramatique et épique — frayent de nouvelles voies à la collaboration entre écrivains et cinéastes. Je ne songe pas tellement par là à un « filmage » des œuvres de prose, pas plus qu'il ne me semble essentiel de savoir si le roman moderne a influencé la structure du film ou le contraire. La conscience moderne est à la recherche de ses formes d'expression, et ces dernières se manifestent aussi bien dans le roman qu'au cinéma : dans le roman, avec les moyens qui sont en rapport avec l'écriture en continuité ; au cinéma, avec ceux qui sont adaptés à la conduite d'une caméra en liaison avec un texte. La conséquence pratique à tirer de ce fait n'est pas une « littérarisation » du film, selon laquelle les œuvres littéraires modernes devraient être filmées. L'application pratique consiste bien plutôt à amener à un point de rencontre les écrivains et cinéastes modernes qui s'entendent au travail de la caméra. Quand un écrivain et un cinéaste collaborent dès sa genèse à un projet, alors les enseigne-

ments du cinéma moderne et ceux de la prose moderne peuvent se conjuguer. Il est essentiel ensuite que ces gens puissent réaliser leurs projets indépendamment de tout intérêt économique. Nous avons inauguré de semblables tentatives au Colloque littéraire de Berlin ; bien sûr, le financement de tels projets n'est pas aisé. Comme résultat de cette collaboration entre écrivains et cinéastes modernes, nous pouvons proposer nos films :

1. — « Inside out », en couleurs, de George Moorse et Gerard Vanderberg. Durée : 20 minutes.

2. — « Abends, wenn der Mond scheint », en couleurs de Peter Rühmkorf et Helmut Herbst. Durée : 20 minutes.

3. — « Flowers », en noir et blanc, de Peter Paul Bergman et Wolfgang Ramsbott.

Quelques lignes encore, en réponse à vos questions : bien sûr, un « flashback » dans le cours d'un récit filmique ne me communique absolument pas la même impression qu'un retour en arrière dans l'ordre temporel romanesque : le processus conscientiel du spectateur est différent de celui du lecteur. C'est pourquoi on ne saurait transposer à la légère de tels moyens d'une technique dans l'autre. Il est indubitable que le cinéma a influé sur les innovations romanesques ; il ne faut cependant pas perdre de vue qu'en l'occurrence, certaines tendances se faisaient déjà jour, qui se sont trouvées **seulement renforcées,** maintes fois aussi **grossies.** Ces tendances étaient déjà perceptibles dans la conscience moderne avant le développement du cinéma.

Je n'adopterais pas l'expression « film-roman ». Je n'y vois aucune incitation créatrice — laquelle, au cinéma, consiste à trouver la forme expressive adéquate pour ce qui est présentement appelé à l'expression, et se trouve probablement, en outre, difficilement exprimable par d'autres techniques.

Que le film puisse toucher directement un plus vaste public que le livre est une constatation fondée. C'est pour cette raison aussi que bien des littérateurs inclinent à concrétiser leurs conceptions par le moyen du cinéma. Mais je doute fort que l'effet d'un film s'exerce **plus longuement** que celui d'un livre. Il est certainement exact que le film agit plus largement, mais le livre garde pour lui la possibilité d'un effet plus soutenu.

On ne saurait prédire l'avenir, mais il me semble que toute une lignée d'esprits avisés et énergiques est à l'œuvre pour enrichir les domaines du film et du roman de productions neuves et intéressantes. Si un bon écrivain se retrouve avec un bon cinéaste, alors le produit de leur travail sera particulièrement bon — c'est-à-dire si l'écrivain n'entend pas convertir le cinéaste à la littérature, ni le cinéaste plier inconditionnellement l'écrivain aux servitudes cinématographiques. La réunion chez un seul homme des dons d'auteur et de cinéaste — comme c'est le cas chez Skolimowski — est un événement particulièrement heureux.

Pierre Jean Jouve

Je ne fréquente pas le cinéma, et n'ai donc aucune opinion sur les programmes et problèmes que vous énumérez. Un projet de film pour « Paulina 1880 » a échoué assez misérablement par le fait du producteur et pour des raisons mal visibles ; j'avais pourtant produit une structure de dialogues qui pouvait certainement avoir une valeur cinématographique. D'autre part, je puis admettre une analogie de rythme entre plusieurs de mes romans et le cinéma : particulièrement dans « Paulina » et « Aventure de Catherine Crachat ». Mais cette analogie me paraît expliquée par la valeur : rapidité du tragique.

Alfred Kern

1 Si le mot **récit** m'engage dans un texte dont les éléments prennent, par le récit même, une nouvelle forme, je me sens, en tant que romancier, assez proche du cinéma, d'un cinéma qui, tout en reprenant certaines modalités romanesques, en restreint nécessairement l'usage. Le cinéaste, comme l'écrivain, essaye de nous faire **voir** et **entendre** plus que ne tient l'écran ou l'étendue de la phrase. Mais l'écran, en tant que tel, est un site géométrique plus important que la phrase : il participe du théâtre et de la perspective telle qu'elle a été pratiquée par les peintres depuis la Renaissance. Il se peut que notre perception même se modifie et s'oriente selon une perspective à pas variable. L'amorce en est faite : plans simples, gros plans, solutions de continuité qui nous donnent cependant une impression de continu. Mais l'élément le plus remarquable est sans doute l'écran même : avec le topos et par effet hybride de fiction romanesque et de fiction théâtrale, le cinéaste réintroduit une unité de lieu qui répond à des exigences classiques pratiquement disparues du roman et dont le romancier se souvient quand il abandonne la « marquise » pour prendre le parti des choses et limiter ainsi l'approche de la réalité. Approche que par exclusion d'éléments traditionnels il croit plus sûre, plus probante. La crise actuelle du roman est avant tout topologique.

Parmi les arts contemporains, le cinéma est pratiquement le seul à faire le **plein** de cette boite à illusions que des auteurs dramatiques viennent de retourner pour nous rendre sensible le vide ou l'absurdité d'une époque. Mais ce sentiment de l'absurde ne résulte-t-il pas d'une trop grande abondance d'informations ? Ce **trop** qui est **manque** d'unité suscite quelque vertige. Le classicisme rétablit de telles situations par une perception ordonnée. Mais le « parti pris » des choses suffit-il ? Il s'agit d'un archaïsme de bon aloi qui pourrait nous rappeler l'unité des Anciens si notre sentiment de présence au monde était du même ordre, c'est-à-dire si la notion d'espace se trouvait ramenée d'un infini au fini. Question passionnante que je laisse en suspens. Mais votre question me gêne aussi : je m'intéresse davantage aux structures qu'à la question de savoir qui « donne » ou qui « prend ». Je ne crois pas que le cinéma ait simplement **repris** les modalités du récit romanesque ou qu'il ait vraiment **innové.** C'est de l'œuvre particulière que j'attends la nouveauté. Il s'agit plutôt d'interférences dans le double mouvement d'une période de transition : l'époque même hésite — comme si l'ensemble d'une civilisation en savait plus que ses représentants — sur le sens, sur l'orientation d'un présent qui appartient aussi au cinéaste et au romancier. Orientation d'autant plus difficile que la multiplicité des informations suscite un sentiment d'ubiquité qui nous trompe sur les dimensions réelles de ce qui devrait revenir à la perception. Le parti pris des choses est à la fois une provocation et un retour au sacré : une provocation en ce sens que l'objet isolé — qu'il s'agisse d'un beau paysage, d'une orange ou d'un gadget — nous en interdit l'usage ; il nous frappe comme une apparition qui se suffirait par elle-même alors que la **pratique** du langage nous remet en « **suite** », nous révèle la durée (le **filmé** ou le **récité),** le filmé ayant par l'image suffisamment de pouvoir pour se passer de commentaire. Et — qu'on me pardonne ! — il a la vertu de la « boucler » au sujet qui parle. Unité, économie de temps qui exclut d'emblée certaines figures de rhétorique, certains détours qui pourraient être aussi intéressants que telle ou telle association d'images. Le déroulement de l'action ou le film ne nous permettent guère de nous échapper. Minuté, projeté, le film ne nous permet même pas de nous arrêter, de relire comme dans un texte, tel ou tel passage. Cinéaste et romancier ont en commun un présent tors qui n'a d'existence que par l'exclusion réciproque et toujours maintenue du passé et du futur. Exclusion qui est aussi vive que celle des deux verbes d'existence : être et devenir, verbes qui s'articulent par exclusion comme nos mots et phonèmes qui suivent ce présent tors dans l'exclusion des voyelles et des consonnes. Le cinéaste a l'avantage de pouvoir récupérer par l'espace ce qui demande à l'écrivain plus de temps. D'emblée il intègre, et sans nous alerter, certains éléments alors que le romancier les désigne nommément. Pour celui-ci, tout élément, toute modification, même accidentelle, n'est

jamais totalement dénuée de signification, mais, de ce fait, il s'éloigne de la perception immédiate de la sensation. Il mobilise contre cette perte le pouvoir d'écrire, de rester présent par le récit. Tout en leur étant commun, le récit, et le présent tors qui nous permet de dominer un site, se transforment quand on passe du texte à l'écran ou inversement. Tout récit réimprime une réalité dont nous ne pouvons prendre la mesure qu'à l'écart, à une distance qui peut nous annuler. La mesure ou l'esprit de suite nous oblige de transformer en métaphore ce point zéro qui, par exclusion du monde sensible, en appelle un autre : le texte ou l'image. Topologiquement, le texte est l'homologue de la perception : s'y insèrent cependant des informations sous-tendues par l'avenir et le passé en sorte que, matérialisé par une longue phrase, le présent déborde largement ce que la rhétorique attendait autrefois du souffle respiratoire, d'une unité de temps liée au geste. L'homme était le mètre de l'univers. Aujourd'hui, nous pouvons par l'écriture imprimer des structures si complexes qu'elles deviennent presque aussi difficiles à déchiffrer que le texte même que nous soumet l'univers. Nous ne sommes pas pour autant assurés que cette structure corresponde effectivement à une réalité autre que l'écriture. Repassant ainsi de l'atelier de Saint Jérôme dans une salle de projection, j'y sens, malgré le noir, l'air vif et l'enfance d'un art, encore timide, qui n'a pas encore fait le tour d'expérience de ses possibilités. Et si on parle d'**à valoir,** le cinéma contemporain doit sans doute moins au roman qu'inversement : grâce au cinéma nous sommes plus sensibles à certains raccourcis, plus sensibles à la parole et au silence associés au geste et à l'expression.

2 Filmer tel ou tel procédé de récit ne saurait donc aboutir à l'exact équivalent d'une narration romanesque de même espèce : même si le cinéaste reprenait un épisode d'une facture si classique que le texte, sans être trahi, se résumerait en quelques mots et gestes, la mise en place des personnages, le choix des timbres, des costumes et, surtout, celui des visages, de leurs possibilités d'expression, susciterait en moi un tel décalage que je me sentirais ailleurs, devant une autre œuvre : non point en instance de lire, mais au théâtre tout au plus, à cette différence près que le texte me touche davantage sur scène parce que, chaque soir, du fait de la salle et des comédiens, une pièce peut **tomber,** alors que la pellicule aura fixé une version définitive. L'apport de l'écran est plus fort et par immédiat il me propose des sensations que je ne puis donner directement en tant qu'écrivain. Nos personnages et descriptions n'apparaissent que par les mots, les sensations visuelles restant floues cependant que les auditives et même les tactiles peuvent être très fortes. Prises isolément, les images filmées sont topologiquement plus étendues qu'une phrase, plus riches en informations simples avant même que nous ayons à discuter de leur qualité. Mais ce sont aussi les conditions d'audition et de lecture qui me paraissent déterminantes : la salle de théâtre vibre ou ne vibre pas dans la demi-obscurité qui fait que toute représentation est un événement. Dans le noir de la salle de projection, le groupe muet agit par masse ou par absence, mais, aussitôt après, nous sommes en mesure de parler, de discuter d'un film dont nous avons été le **témoin** avant d'en être le critique. Pour le texte écrit, lu, il en va tout autrement. Il est rare qu'on discute de tel ou tel « passage ». L'appréciation générale l'emporte et dans la discussion on néglige le texte parce que tout le monde est censé pouvoir s'y reporter « chez lui » à sa guise. On lit **seul,** et le livre, malgré son importance sociale, est du domaine « privé ». Le fait de parler d'un livre revient d'ailleurs souvent à un jeu d'érudition tel qu'on le pratiquait dans les sociétés érudites où il était de bon ton de citer les classiques. L'actualité l'a emporté et le jeu même est devenu assez superficiel : on **teste** le voisin, ceux qui ont lu, voire ceux qui n'ont pas lu. Ceci provient, il me semble, du fait qu'on n'est jamais le témoin d'un livre comme on peut l'être d'un spectacle. Et, effectivement, à la limite, la lecture peut être une délectation morose. Toutefois, à la lecture, l'instance critique reste plus éveillée qu'au spectacle et par le texte même la relation avec le monde sensible est plus subtile et surtout plus différenciée.

3 Nous assistons, il me semble, à un double phénomène : le cinéaste se rapproche du langage écrit par la vue intérieure qui double le cinéma purement épisodique ou narratif. Mais, à l'inverse, le romancier peut être lassé d'un pouvoir qui l'isole dans une vision cérébrale, en revient au doute méthodique. Doute qu'il ne peut lever que par la mesure réelle, l'arpentage d'un champ, la réduction d'un temps à une série d'objets ou de mots. L'écran est un lieu encore classique : il exclut momentanément les comparaisons et figures allégoriques au profit d'éléments naturels dans un champ univoque : celui de la sensation. Elle n'est double qu'à la perception qui s'entoure d'autres images, mentales, surajoutées donc et non point imprimées sur la pellicule comme les associations d'images et de pensées qui s'insèrent dans le texte de l'écrivain. On pourrait dire que la relation opérateur-image est iconoclaste en ce sens que l'écran nous prive d'une multitude d'images au profit de quelques-unes dont la suite est aussi impérative que le déroulement des phénomènes naturels. Avant d'appartenir au romancier ou au cinéaste, le récit n'est-il pas une forme naturelle, une modalité de notre conscience ? Mais, si la modalité en tant que telle passe à l'avant-plan et est trop méthodique, nous risquons non seulement de perdre un superflu, mais encore une vibration qui me paraît essentielle : celle qui fonde l'accord de la perception et nous fait oublier l'écart entre sujet et objet perçu. La technique devrait être occulte. Et si dans les grandes lignes les modalités sont les mêmes pour le romancier et le cinéaste, elles se trouvent dans les faits suffisamment modifiées pour que nous ne les reconnaissions qu'à l'analyse critique. J'appelle **fait** l'œuvre particulière qui me permet de reconnaître l'auteur, le cinéaste, avant de m'intéresser aux généralités qui me permettent de le classer parmi d'autres ou de le réduire à une structure de base. Mais je ne récuse nullement cette analyse critique parce que, repartant d'elle, je sens combien l'écriture peut en être modifiée sans perte d'originalité. C'est un risque à courir et par le rique nous nous retrouvons en phase de spontanéité. Cette remarque vaut par l'usage : on n' « applique » pas une technique et elle fait partie déjà de l'œuvre ; elle est sa genèse même comme le geste d'écrire.

Parmi les interactions possibles du roman et du cinéma, je retiendrai surtout leur réciproque exclusive qui ne signifie nullement une séparation. Le **mot** est notre immédiat d'écrivain qui par le texte rejoint l'image, l'idée, la sensation. Pour le cinéaste l'**image** est une donnée qui peut comprendre des mots et se transformer en texte, ce qui ne veut pas dire que j'éprouve bien souvent l'impression d'avoir « vu » ou « lu » une œuvre portant la « griffe d'auteur ».

4 D'une façon médiate, sans que je puisse parler de « conception » du roman, le cinéma a toujours fait partie de mon univers. Mes souvenirs réels ne sont pas plus anciens que ceux de l'écran, car, à un âge où je ne pouvais guère mesurer l'écart, on me « portait » au cinéma. L'anecdote se résumant ainsi : lassée de se voir confier un nourrisson, ma grand-mère tuait le temps ou édulcorait son rôle de gardeuse, en allant au cinéma. Pour ce qui est de la technique de narration, je ne crois pas devoir autre chose au cinéma — et c'est déjà beaucoup — qu'un sens de la « précipitation », l'accompagnement musical ou le bruitage y prenant part. Et je dirai que c'est par une sorte de contagion que le spectacle et la musique me donnent envie d'écrire, cette envie étant, au présent le plus simple, cette torsion justement qui me permet de sous-tendre un espace dont je ne connais pas encore les éléments.

5 Je préfère distinguer auteurs, cinéastes, romanciers. Alors que beaucoup de jeunes cinéastes me passionnent par « moments » dans la joie et l'impatience que j'éprouve de voir d'une part de très belles images et d'autre

« ... je ne vois de « romanciers » parmi les cinéastes que Fellini. » « Otto e mezzo. »

« La trilogie indienne de Ray redonne au cinéma une certaine dignité. Un peu d'aplomb » : Pather Panchali.

part de ne point les voir engagées dans une œuvre plus dense, je ne vois de « romancier » parmi les cinéastes que Fellini. C'est d'ailleurs le reproche que je suis tenté de lui faire : la matière romanesque se prête mal à un spectacle minuté et, malgré les beaux morceaux, souvent de bravoure, hélas ! l'ensemble me paraît mal structuré. Bunuel et Bergman sont pour moi des **auteurs.** Devant la nouvelle vague, je suis un peu plus réticent. Si « Le Beau Serge », par exemple, me rappelle effectivement maints romans parus sous la couleur menthe, si Godard me plaît et m'agace, ou encore si la chute d'une star dans le vide compense chez tel autre cinéaste par une très belle image l'effet parfaitement inutile et désastreux, j'accepte par images isolées beaucoup de vues effectivement nouvelles en regrettant qu'elles n'arrivent pas à forcer une sorte de barre invisible. Est-ce un manque de culture réel ou de la timidité ? D'autres civilisations ne craignaient pas de représenter leurs « connaissances » et si les danses macabres nous proposent sous de flamboyantes ogives des squelettes de pierre, je n'ai, pour ne citer que cet exemple, jamais vu danser un couple dans la nocturne transparence d'une radioscopie. Certains génériques me plaisent parfois mieux que la suite ; linsi sortant d' « Alphaville », je n'en ai retenu que l'ébauche. Si la peinture met en plan des objets reliés entre eux par une structure qui n'a plus rien à voir avec la perspective traditionnelle, pourquoi ne pas utiliser dans le récit cinématographique des émaux microscopiques ou des ralentis comme on en voit dans les films scientifiques ? Ou encore pourquoi ne pas introduire une optique à pas variable qui franchirait le seuil macroscopique ? Je songe ainsi à une caméra qui se rapprocherait d'une falaise, pénétrerait dans une carrière jusque dans le réseau cristallin d'où elle pourrait faire ressortir un visage comme dans tel conte fantastique. Scientifiquement le système des correspondances se laisse justifier, et si certains réseaux sont praticables mentalement, pourquoi ne le seraient-ils pas à l'écran ? D'ailleurs, en tant que romancier, je trouve une grande source d'informations et d'inspiration dans les photographies. Elles deviennent mobiles dans mon esprit, en sorte que tout en écrivant à « l'aveuglette », par le « tact » et sous le contrôle de l'oreille, je saisis par bouts de véritables images qui ne passent évidemment pas comme telles dans le texte, mais m'inspirent un regret. C'est pourquoi, dans mes loisirs d'écrivain, je vais assez souvent au cinéma et ne pourrais m'en passer.

Pierre Klossowski

Le cinéma constitue avant tout un instrument d'analyse, avant d'en être un de création. Il ne peut vraiment créer dans son domaine propre que s'il prend au sérieux son caractère analytique, soit ses procédés constitutifs qui l'opposent aux moyens traditionnels de l'expression.

Contrairement à la communication soit abstraite par l'écriture, soit concrète par les arts plastiques, laquelle suppose toujours la marque d'une idiosyncrasie individuelle, l'image cinématographique semble apporter d'abord une **vision neutre des objets.** Sans doute une marge de neutralité préalable estelle requise aussi par toute communication traditionnelle : tout procédé d'expression repose sur une syntaxe, soit un code conventionnel de signes primitifs — locutions ou structures — mais dès l'audition, la lecture ou la contemplation, la marge de neutralité y est instantanément réduite ou annulée par le compromis qui s'établit entre les idiosyncrasies de l'auteur et du lecteur, etc.

En revanche, le spectateur de l'écran semble voir les objets de façon **neutre** d'abord, c'est-à-dire rudimentaire, comme il voit la réalité quotidienne ; entre ces objets et leur perception, il n'y a, comme pour ceux de la réalité brute, d'autre intermédiaire que **sa propre instrumentation sensible.** Quoique cette réalité ne soit brute qu'en apparence, alors qu'elle est au contraire fictive et concertée, le réflexe du spectateur est d'ordre immédiatement émotionnel. A la différence du lecteur ou du contemplateur de tableaux, qui vont d'une interprétation de signes à l'émotion proprement dite — le spectateur de l'écran se voit préalablement atteint dans son inconscient et n'arrive à interpréter l'intention de l'image qu'à partir de la donnée émotionnelle immédiate. A première vue, il semble que ce soit le processus inverse de tout ce qui constituait la traditionnelle expérience de l'expression artistique, l'inverse en particulier de la « lecture » du livre ou du tableau : **une réalité, quoique fictive, se propose comme matière brute empiriquement.**

La faculté de suggérer une image impersonnelle de la réalité, pure de toute interprétation première, soit un rappel à la fois naïf et désabusé, à l'instar de la photographie, faculté à la faveur de quoi se puisse tout de même prononcer une intention déterminée, constitue la ruse de cet art dont il n'a pas cessé d'être la première victime. Comment pouvait-il rester longtemps un regard pur de toute interprétation première pour que l'impersonnelle image fût d'autant mieux vécue personnellement par des milliers de regards déjà chargés de virtuelles réminiscences ?

Ce que cet art, photographique en soi, de reproduire « impersonnellement » la réalité, au sens de superstition « naturaliste » de l'objectivité, apporte en tant qu'authentique découverte, est en fait basé sur le phénomène de la discontinuité mécanique : toute matière brute empiriquement donnée, dès qu'elle se trouve isolée de son contexte continu (celui de notre expérience) — dût-elle avoir un caractère « documentaire » et même alors, à plus forte raison — apparaît comme fictive, artificielle, irréelle. La reproduction mécanisée de la réalité brute en constitue le **double fantômal.** Or, chez l'homme moderne, fixer le **double** de la réalité répond à un sourd besoin psychique de récupération. Par-là s'explique d'abord l'attraction primordiale du phénomène cinématographique. Cette vision du double, expérience réalisée de la fantômalisation du réel, est le contraire de la sublimation de la vie dans l'œuvre d'art. Elle donne lieu à une grave confusion.

Par ses procédés constitutifs, le cinéma suppose la passivité absolue du spectateur, comparé au spectateur de théâtre ou au lecteur de roman, lesquels ont une participation toujours active aux motifs proposés.

Comment le cinéma peut-il être alors un instrument d'analyse ?

Depuis qu'il existe, il a fini par devenir à son tour un langage, réglé par une syntaxe : tout comme le langage écrit repose sur des locutions, ce langage aussi repose sur des **locutions-images** ; mais ces locutions-images sont celles développées par notre monde industriel, à savoir les stéréotypes élaborés par les habitudes de penser, de vivre, de communiquer nécessaires à ce monde.

Je dis : stéréotypes, non pas style.

La formation des stéréotypes dans notre monde semble, d'une manière générale, mettre fin à la fonction du style dans les sociétés antérieures. Sans doute les sociétés antérieures ont-elles aussi formé des stéréotypes. Mais alors, ceux-ci émanaient d'abord de groupes sociaux restreints et obéissaient à des moyens d'expression en fonction de la sensibilité de ces groupes. La contrainte coutumière à laquelle était soumis le processus qui va de l'idiosyncrasie à sa communication constituait la nature d'un style. Le style implique une synthèse où un **état d'esprit,** manifeste dans la façon d'ordonner et de sentir les choses, **l'emporte** sur les choses mêmes. Le style en soi n'est plus concevable de nos jours. Nous avons le sens et la conscience des styles, mais nous ne possédons plus les conditions nécessaires à leur formation. Le style d'une expression, dans les époques antérieures, répond aux façons de vivre d'une société selon des règles plus ou moins rigoureuses. Il se forme **en reproduisant ces règles dans la spontanéité des individus en réaction à ces mêmes règles.** Mais ce n'est plus la façon de vivre qui forme les règles du style. Elles nous viennent aujourd'hui des moyens de production et ce sont ceux-ci qui nous dictent nos façons de vivre ; elles ne sont rigoureuses qu'autant que les moyens de production le sont, qui changent au jour le jour.

Dans ce cas, qu'est-ce qu'un stéréotype ? C'est ce que le monde industrialiste, en tout domaine, suggère, puis impose à la réceptivité des individus comme l'**objet** le plus satisfaisant. Pour cela, cette réceptivité doit être **prévenue dans ses propres initiatives,** rendue **perplexe,** d'abord par l'**impossibilité** de reconnaître ce qu'elle recherche et ensuite, si jamais elle le trouve, par **l'impossibilité de se le procurer immédiatement.** On infléchit alors la réceptivité au niveau de la consommation et la fait entrer dans le circuit de la fabrication des objets : ceux-ci sont définis par un dénominateur commun : on repère quelques tendances confuses où la part de différentes demandes, émanées de divers milieux sociaux, est retenue, puis élaborée indépendamment des motifs individuels qui suscitent cette demande. Quand l'objet ainsi formé se trouve concrétisé dans l'image, la réceptivité croit s'y reconnaître et prendre conscience de l'extérieur de ce dont elle éprouvait sourdement le besoin. Dans la production cinématographique de ces dernières années, on a l'exemple de l'exploitation « imaginative » d'un malaise ainsi stéréotypé : érotisme, misère collective, culpabilité sociale, menaces de guerre, punition du désir, angoisse, subversion, catastrophe. Ces huit facteurs sont diversement orchestrés selon les événements qui forment momentanément l'horizon moral, social et politique que l'on suppose être celui du spectateur de cinéma.

Instrument d'analyse, le cinéma l'est dans la mesure où il peut non seulement reproduire par ses procédés les éléments de la réalité « brute », mais encore marquer le décalage entre la réimprovisation de ces éléments, leur reproduction visuelle, et la réalité **reproduite** et ainsi démontrer l'origine des images dans l'inconscient du spectateur : cela en décelant sur son propre terrain la genèse des stéréotypes (1). De ce fait, il rend compte du phénomène qu'il constitue dans la société industrialisée. **Le cinéma consacre, en tant qu'art mécanisé, la rupture entre l'idiosyncrasie et sa communication dans le monde moderne,** cette **rupture** que les arts traditionnels d'expression cherchent **en vain** à surmonter aujourd'hui, pour la raison qu'il **n'**appartiennent **plus,** du moins provisoirement, aux conditions de vie de notre monde, ou plutôt à ce qu'est la vie dans une **« absence de monde ».**

Moyen d'expression développé par la civilisation industrielle, qu'il le veuille ou non, le cinéma est avant tout l'instrument qui, par le biais même de sa neutralité apparente, capable de provoquer l'émotion immédiate à partir de l'image de la réalité brute, permet ainsi à la société industrialiste d'exercer sa dictature sur la sensibilité individuelle et collective, de la censurer, de la doser, de la filtrer, soit d'en valoriser ou dévaloriser tel ou tel aspect, selon ses besoins, par des stéréotypes émotionnels proposés en tant qu'objet de consommation.

Alors que les civilisations antérieures thésaurisaient leurs richesses morales et matérielles dans les œuvres d'expression basées sur la notion de « ce qui est sans prix », l'économie moderne s'est pour la première fois créé un art d'expression solidaire des lois de l'offre et de la demande.

C'est ici que le cinéma, par ses procédés constitutifs, peut intervenir comme moyen de surmonter la rupture entre l'idiosyncrasie individuelle et sa communication : en accentuant encore le décalage entre les stéréotypes et la réalité vécue, interprétée individuellement. Plus le cinéma exercera la critique de son propre phénomène, mieux il parviendra à une création autonome. Plus il se voudra une mécanisation reproductrice des processus de la sensibilité inconsciente, mieux il restituera celle-ci dans son authenticité. Il faut que le cinéma parvienne lui-même à surmonter ce dont il est tout d'abord le **symptôme** (2) : l'obscur besoin de l'homme moderne de voir dédoubler la réalité : ce fantômalisme entretenu par le monde industriel plonge les foules dans un narcissisme collectif propre à stériliser les forces créatrices qui aujourd'hui passent pour « subversives » ou inquiétantes.

(1) Le remarquable film de Fellini : « Huit et demi », est à ce titre fort révélateur.

(2) Ce n'est pas l'instrument en soi qui est en cause, mais l'état d'esprit **dont il est l'instrument.**

J.M.G. Le Clézio

1 Ce que le cinéma a apporté de nouveau, il l'a apporté parce qu'il est un art nouveau. Le cinéma n'est pas l'illustration, grâce à une technique nouvelle, des modalités d'expression qui existaient avant lui. Toutefois, comme il s'agit d'un art où l'expression est avant tout de type discursif, les similitudes avec le théâtre et surtout avec le roman sont nombreuses. Mais je ne crois pas que ces similitudes soient **passives.** Particulièrement en ce qui concerne les rapports entre le récit romanesque et le récit cinématographique, il me semble qu'il s'agit de rapports de parallélisme, et que les influences entre ces deux arts, loin de devenir des entraves, permettent, du fait de l'indépendance des rythmes du langage écrit et de ceux de l'image, à chacun de bénéficier des enrichissements de l'autre sans en subir les servitudes.

2 Certains procédés cinématographiques ne sont pas éloignés du récit romanesque ; c'est le cas du flashback. D'autres présentations du récit sont plus proches du théâtre, notamment dans les films « en trois actes ». Certains films semblent avoir été construits à partir d'un dialogue. Dans beaucoup de cas, l'astuce de la voix « off » permet de donner au récit une linéarité facile qui paraît un peu artificielle au cinéma. Mais comme tous les arts, le cinéma est ouvert à toutes les possibilités dans la mesure où elles sont justement employées. Ce n'est qu'en se fondant harmonieusement dans un ensemble que ces procédés peuvent s'ouvrir sur un univers indépendant, libre. Un flashback bien utilisé, c'est-à-dire correspondant à une sensibilité, à un rythme, ne doit rien à la littérature. Et inversement, le même flashback mal utilisé ne nuira en rien au roman ; ce qui n'est pas du cinéma n'est pas du roman, : ce n'est pas de l'art.

3 Certainement. La concurrence du cinéma dans le domaine du récit a été l'un des facteurs du renouvellement, et non le moindre. (De même la photographie par rapport à la peinture.) Mais plus que la rivalité, me semble intéressante la curiosité de ces deux techniques l'une pour l'autre, et la complémentarité future qu'elle laisse espérer — déjà sensible chez des cinéastes comme Fellini, Resnais, Godard.

4 Oui, et il y a une raison précise à cela : je ne lis presque pas de romans, moins d'une dizaine par an, alors que je vais pratiquement tous les jours au cinéma. Dans ces conditions, comment ne pas être influencé par le cinéma ? Cependant, étant donné que l'osmose n'est pas directe, comme je le disais tout à l'heure, il m'est difficile de préciser le détail de ces influences. Je pense que ce que le cinéma m'apporte, c'est moins une conception du roman ou de la narration et de ses techniques, qu'une conception du monde. Je veux dire que, me situant bien dans une époque où la culture est avant tout cinématographique, je vois et sens le monde cinématographiquement beaucoup plus que romanesquement ou poétiquement. Le cinéma, art du réel, m'a donné le goût de la réalité ; il m'oblige en quelque sorte à composer un tableau mécaniste ou phénoménologique de l'homme plutôt que métaphysique. Il m'incite à chercher les fondements matériels à travers les sens (et principalement à travers la vision), plutôt qu'à concevoir dramatiquement. De là sans doute mon intérêt pour tout ce qui est événement, objet, spectacle (et je pense à l'influence capitale du cinéma-vérité) au détriment de tout ce qui est psychologie traditionnelle à la manière du roman classique.

5 Le cinéma a eu une histoire, comme les autres arts, mais très brève. Cela veut dire que les nouvelles tendances se sont fait jour alors que le classicisme vit encore. Cette simultanéité est très importante, car elle permet une meilleure compréhension (des défauts et des qualités) entre les différents représentants de ces mouvements. En allant plus vite, on est allé plus loin. D'autre part, le cinéma a bénéficié de tout ce que les autres

arts ont su libérer peu à peu ; je pense particulièrement à la lutte contre les systèmes esthétiques et moraux. La liberté des moyens d'expression implique une liberté des idées. Si l'on considère que le roman, parce qu'il est le moins défini des genres littéraires, est aussi le plus libre, le plus « actuel », alors on peut établir un parallèle entre le cinéma moderne (Godard, Truffaut, Polanski) et le roman. Mais je crois que pour atteindre le même degré de liberté, il faudrait qu'un film puisse être conçu, moins comme un roman ou comme une pièce de théâtre, mais comme un film. C'est-à-dire en accordant moins d'importance au scénario, au dialogue, aux thèmes poétiques liés au langage, pour permettre la possibilité d'improvisation et fonder l'œuvre sur une architecture plus spécifiquement visuelle. Ce n'est qu'en créant une œuvre originale qu'un cinéaste devient un réalisateur ; l'adaptation ne peut faire de lui qu'un metteur en scène.

6 Il est évident que, en ce qui concerne la jeunesse, le cinéma a pris la relève de la littérature. Mais existe-t-il vraiment un dialogue entre certains réalisateurs et le public ? Un véritable dialogue d'idées exige la possibilité de réponse. Or, dans l'état actuel des choses, rien de plus difficile, de plus éloigné, de plus extra-social que la position du réalisateur cinématographique. Pour instaurer un véritable échange, il faudrait rompre la barrière qui existe actuellement (l'argent, le manque de connaissances techniques, l'inculture) ; de ce point de vue, le romancier est plus proche de son public.

7 Tendant vers l'art unique.

François Nourissier

1 Oui, bien sûr, le cinéma a innové. Il a commencé par être privé du langage ; il a donc fallu qu'il inventât un procédé de narration qui fût indépendant des mots-paroles. On peut d'ailleurs constater, quel que soit le cinéaste considéré, que le meilleur des techniques narratrices du cinéma, aujourd'hui encore, découle de cet effort naguère mené par le muet. Sans doute la plus grande innovation est-elle dans la possible **objectivité** de la caméra. On a compris que la découverte des comportements pouvait suffire à éclairer un personnage, une psychologie. Un récit comme « L'Etranger » (pour nous en tenir au b-a ba) était presque inconcevable avant l'enseignement cinématographique. Ce que le romancier a pu apprendre, c'est en premier lieu sa liberté de ne pas tout dire. Quand Sartre reprochait en 1939 à Dieu et à Mauriac de n'être pas romanciers, il leur reprochait un peu, en somme, de ne pas aller au cinéma.

2 Non, bien sûr. Quel que soit l'effort du romancier il arrivera rarement au même degré de neutralité et de violence, tout ensemble, que l'image. Il lui faudra, par exemple, déployer dans un retour en arrière un plus grand talent, de plus subtiles ruses que son collègue cinéaste, s'il veut simplement parvenir au même stade d'efficacité et d'**absence** (je veux dire : absence de commentaires, refus de la prise de position, réussite dans l'ordre de l'objectivité romanesque). Bergman est sûrement moins grand cinéaste que Proust n'est grand romancier, pourtant, dans « Les Fraises sauvages », l'efficacité des flashbacks vers l'enfance et l'adolescence est remarquable, et à moindres frais que ne l'eût été une tentative similaire pour un écrivain que l'ombre de Proust n'eût pas suffi à décourager...

3 Oui, il me semble que cela va presque sans dire. Un roman de Mauriac (on pourrait choisir dix autres noms) n'est plus tout à fait possible après « La Règle du Jeu », et ce n'est pas « Zazie » interprétée par Malle qui risque de démoder Queneau, mais par exemple les films de Clive Donner... Ou encore des aventures comme celles du « Knack » ou des films des Beatles, pour ne rien dire des Marx d'antan.

4 Oui, paradoxalement, le cinéma m'a appris quelque chose dans le domaine du dialogue : goût d'y renoncer, de le gommer, de lui imposer le flou et l'approximatif qui sont la voie du réalisme, ce que seul le cinéma nous a démontré par la réussite ou par l'absurde (le plus souvent...). La littérature drapée, orchestrée, lyrique, se trouve ainsi libérée de l'hypothèque réaliste : on est obligé de faire plus vrai d'un côté, libre de faire plus « littéraire » de l'autre. La conquête s'est donc exercée sur deux fronts. (Un peu comme la photo a libéré le peintre du photographisme, en même temps que la peinture donnait au photographe la nostalgie d'une réinvention, d'une interprétation baroque ou délirante de la nature.)

5 On parle de films-romans parce que de plus en plus souvent les premiers essais d'expression d'un garçon veulent être cinématographiques, alors qu'ils étaient romanesques (avec tendance autobiographique) jusqu'en 1950 environ. Question d'époque, de moyen d'expression privilégié ou à la mode. Imaginons qu'on soit passé directement de 1850 à 1950, on parlerait de films-poèmes, parce que la précédente expression des jeunes gens eût été la poésie (avec tendance élégiaque et désespérée). Godard en 1830 fait du Musset, en 1860 « Les Fleurs du Mal », en 1895 « Les Cahiers d'André Walter », en 1920 de l'Aragon ou du Morand, en 1945 du Vailland (« Drôle de jeu ») et en 1960 « A bout de souffle ». Cela dit, au fur et à mesure que l'**aura** du roman se dissipera, que sa nostalgie, même peu consciente, sera oubliée, on verra sans doute le cinéma aller vers une expression de plus en plus totale, indéterminée, où poésie et récit, musique et danse auront leur place. Une évolution comparable se dessine en littérature : qui peut dire si « Le Fou d'Elsa » est un poème, un roman ou une reconstitution historico-érudite ? En même temps qu'il y a usure des genres, il y a interpénétration ; le cinéma n'échappera sans doute pas à cette loi en train de se révéler. (Je m'aperçois que ceci répond à peu près à votre question nº 7... Reste la sixième :)

6 Bien sûr un romancier de bientôt 40 ans peut avoir le cœur un peu serré en voyant les queues de garçons et de filles de 20 ans qui s'allongent devant les cinémas du Quartier latin... Mais cet engouement, ne le comprend-il pas, puisqu'il se glisse lui-même dans la queue ? La tentation est forte de changer d'expression, d'essayer de troquer le stylo contre la caméra. Certains le tentent — avec un succès mitigé il est vrai. On est construit et conditionné pour faire ceci **ou** cela. Rien ne prouve encore que, malgré cette nécessaire interpénétration signalée plus haut, un talent formé à une certaine discipline puisse commodément se faufiler dans une autre et se retrouver intact. Un Cocteau — éternel exemple du « talent polymorphe », du « touche-à-tout », etc. — n'a pas tout à fait démontré que les incessants voyages de la plume à l'objectif et au pinceau fussent finalement salubres. Et puis, le livre est beaucoup moins « une industrie » que le cinéma. Partant, on y jouit encore d'une immense liberté, d'une solitude merveilleuse. 10 000 lecteurs, c'est pour la vraie littérature une victoire : elle se conquiert moins douloureusement, avec moins de batailles à mener contre les imbéciles et les compromissions, que les victoires de cinéma. Cette considération continuera pendant un long moment de laisser toute sa chance au livre. D'autant plus que la relative industrialisation de la chose écrite (modernisation dans la librairie, triomphe des livres à bon marché, etc.) a quand même tendance à élargir l'audience de la littérature, donc à rendre moins cruelle, pour l'écrivain, l'inconsciente comparaison à laquelle tout l'invite à se livrer entre ses armes et celles du cinéaste.

Claude Ollier

1 Il ne me paraît pas possible de comparer les modalités d'emploi de matériaux aussi radicalement dissemblables que ceux dont usent roman et film. Ce serait retomber dans le vieux piège du cinéma-langage. Remarquons seulement que, dès l'Antiquité, les modalités du récit romanesque (celles du « Satiricon », par exemple) se sont révélées si riches et si complexes qu'on n'imagine même pas que le cinéma — s'il lui était seulement échu d'innover en la matière — ait eu quelque chance d'y parvenir. Encore aujourd'hui, il aurait d'immenses conquêtes à faire pour tenter de s'approprier toutes les subtilités du récit joycien, pour ne men-

tionner que celui-là. L'apport original du cinéma réside donc manifestement en tout autre chose qu'en un effort pour maîtriser des modes de narration préexistants.

2 Alors que dans le roman, toute représentation est abolie, le cinéma simultanément narre une représentation et représente une narration. Combiner des images, des paroles, des musiques et des bruits selon un procédé de récit déterminé conduit donc fatalement à un résultat complètement nouveau, fort éloigné de celui obtenu avec le même procédé en donnant à lire des mots. Si nous sommes guidés par une narration dans le film, et même soumis à elle davantage que dans le roman, puisqu'on ne peut l'interrompre à volonté, cette narration demeure en quelque sorte tendancielle, asymptotique : en effet, la mise en images et en sons ne cesse d'interférer avec elle, voire de s'y opposer : le donné brut — visuel et sonore — de l'image reste dans l'attente du sens que les liaisons narratives vont lui imprimer, puis, dans une certaine mesure, nie ce sens aussitôt que formulé, et ce, dans la mesure exacte où il lui résiste, de même que tout élément du monde extérieur (objectal, sinon totalement objectif) résiste au « précipité » signifiant.

On peut donc dire, grosso modo, que l'image cinématographique remplit en permanence une double fonction : représentative et narrative, et selon les inflexions de style de l'auteur, c'est tantôt l'une, tantôt l'autre qui prévaut : un jeu de cristallisation et de dissolution du sens s'instaure autour d'une image-son qui ne sait dire qu'en montrant et montrer qu'en disant. L'équilibre n'est, par définition, jamais atteint : parfois la fonction représentative l'emporte, et la narration ne tient plus alors « qu'à un fil » ; à d'autres moments, l'image se trouve comme submergée par le flux du récit. Peut-être tout l'art du réalisateur consiste-t-il à faire s'affronter aussi diversement que possible les deux fonctions élaguant ici et là le récit pour en désengager l'image et mieux faire sentir l'instant d'après sa reprise en charge. Le roman connaît une tentation analogue, et certains effets similaires de désengagement de la description ne sont pas sans provoquer un malaise chez le lecteur, partout où le mot tend à ne plus « signifier ». Un malaise inverse est éprouvé au cinéma chaque fois que la représentation s'épuise totalement dans le sens. C'est chez Mizoguchi et Bresson, me semble-t-il, que ce jeu de bascule — équilibres et ruptures — est le plus magistralement conduit.

3 Non. L'évolution du roman suit des lois internes propres. Au demeurant, le renouvellement du roman remonte à Flaubert. Par la suite, rien dans la narration de Kafka, de Joyce, de Proust, de Musil ou des Surréalistes, ne laisse percer une influence du cinéma autre que purement superficielle (allusions, citations). Or, c'est par rapport à ces derniers que le roman récent s'est défini, non par rapport à des types de narration romanesque que leurs œuvres avaient déjà rendus caducs.

4 Aucunement au niveau de l'écriture (il est bien superflu d'invoquer l'influence du cinéma à propos, par exemple, d'un passage où le romancier fait pivoter le regard de son héros pour découvrir un paysage : tout un chacun a toujours très naturellement tourné la tête de droite à gauche ou de gauche à droite en semblable occasion, et ce, bien avant que les caméramen aient inventé le panoramique), non plus que de la composition (ce sont les romanciers qui ont inventé, entre autres, le retour en arrière et la présentation problématique d'une scène). Oui, en ce qui concerne, dans la thématique, les mythologies du cinéma et leur rôle dans la constitution de la sensibilité.

5 Le jeune cinéma américain s'est réduit, d'année en année, au seul Jerry Lewis (« Lilith » et « Lolita » ont été les derniers grands films dramatiques). C'est ailleurs que, depuis dix ans, le devenir du cinéma s'est joué. Parmi les dernières révélations, celle de Skolimowski m'apparaît comme la plus sensationnelle : on a bien l'impression que ses films forcent une brèche dans le mur de notre conditionnement (espace, identité, continuité).

6, 7 Il est plus difficile de lire un livre dit « de recherche » que de regarder un film d'ambition équivalente. Mais cette constatation n'épuise pas la prédilection de la jeunesse pour le cinéma, qui est indubitablement le moyen de **création** privilégié du siècle. Mais par l'effet des forces convergentes qui tendent, ici et là, à juguler la libre expression cinématographique, et qui probablement s'additionneraient plus qu'elles ne se compenseraient en cas de coexistence véritable et prolongée, il se peut qu'il devienne un jour prochain tout à fait impossible de tourner ou de montrer un film un tant soit peu libre. Alors l'écrit, de fabrication et circulation clandestines plus aisées, pourrait prendre sa revanche. Personne, bien sûr, ne saurait la souhaiter à ce prix.

André Pieyre de Mandiargues

1, 2 Moins que du théâtre, c'est du music-hall (anglo-américain), me semble-t-il, que le cinéma est parti, et très vite et à peu près spontanément il est arrivé à ce qu'il est toujours : une rêverie écrite sur le plan de l'imaginaire. Or le récit, selon une façon de voir, est une rêverie coulée dans la forme du langage, sous l'autorité du style. Il y a donc un certain parallélisme entre le développement du film et celui de la narration, avec plus d'aisance, peut-être, dans le cas du premier, qui a brûlé les étapes.

3, 4 Je ne crois à aucune « nécessité ». L'influence de la narration cinématographique sur la narration écrite, cependant, est évidente, et dans mon propre cas je sais que je suis grandement redevable aux cinéastes qui m'ont appris à user comme ils font de la « mémoire de l'œil ».

5 Film-roman, non. Autant vaudrait parler de minotaure ou de cheval-jupon ! Mais entre le film et le récit écrit je crois apercevoir une interpénétration croissante, tout de même qu'entre la peinture et la sculpture, par exemple. Cette fusion des genres est caractéristique de l'époque moderne.

6 Il me semble que jamais l'audience accordée par la jeunesse aux œuvres originales n'a été si grande qu'aujourd'hui. Le narrateur et le cinéaste, comme le poète, l'auteur dramatique, le peintre ou le sculpteur, à condition qu'ils aient vraiment à dire quelque chose qui sorte de l'ordinaire, et qu'on ne leur refuse pas (pour des raisons qui mettent en jeu l'éditeur et le producteur — ou la censure) les moyens de produire leur œuvre devant le public, sont assurés de voir naître et croître le « dialogue » auquel il est ici fait allusion. Quant à ceux (cinéastes ou narrateurs) qui parlent un langage extrêmement intellectuel et compliqué pour ne rien dire, il me paraît normal et juste qu'il leur soit difficile de trouver des auditeurs...

7 J'observe (avec une surprise agréable et de l'amusement, en général) tout ce qui advient. Je n'« envisage » pas le futur.

Dominique Rolin

Le cinéma a son propre langage, comme la littérature ; ces deux disciplines que certains cherchent à confondre n'ont rien de commun. Telle est la conclusion à laquelle je suis arrivée après avoir vainement tenté de répondre à votre insidieux questionnaire point par point.

La clé du problème m'a été donnée par « Octobre » d'Eisenstein, revu récemment. Cette œuvre de génie (qui me semble être le **seul film** réalisé depuis l'invention du cinéma, j'exagère à peine) est le texte filmique par excellence : il est écrit spatialement et historiquement au moyen d'images qui sont en réalité des signes, les caractères d'une langue inconnue que chacun doit déchiffrer et traduire comme il peut afin de la rendre personnellement inoubliable : regards, mouvements des lèvres, pieds, lustres, vents, fumées, bannières, objets, foules, baïonnettes.

Rien n'a bougé depuis « Octobre », ni dans la technique, ni dans la vision.

« ... je ne trouve aucune véritable correspondance littéraire, même du point de vue de la technique narrative à « Zéro de conduite. »

« Rien n'a bougé depuis « Octobre », ni dans la technique, ni dans la vision. »

C'est peut-être la raison pour laquelle, après quarante ans, les spécialistes s'interrogent encore sur les rapports cinéma-littérature. On imagine mal qu'on puisse écrire un livre d'après « Octobre » : ce serait un contresens dans l'ordre de la création, aussi bien que de réaliser un film d'après « Finnegan's Wake ». En confondant ces deux arts, en laissant croire qu'existent entre eux des rapports de traduction réciproque, on maintient ce contresens par impuissance, paresse et complaisance sociales.

Edoardo Sanguineti

1 Dans la plupart des cas, il est bien évident que le cinéma a tout simplement repris et adapté, souvent d'une façon nullement heureuse, les modalités du récit littéraire. Mais, puisque toute limitation est excitante, il est arrivé que, au moins, le cinéma muet (ou celui des tout premiers temps de la sonorisation) a développé une innovation assez profonde du récit : et la syntaxe narrative a changé, en effet, grâce à la conception du montage, telle qu'on la retrouve, de la façon la plus pure et la plus typique, chez un Eisenstein ; et pas seulement dans le sens qu'on a vu naître une syntaxe narrative spécifique au cinéma, mais encore dans le sens que certaines suggestions ont pu passer même, et même souvent, du cinéma à la littérature (une syntaxe d'images, par exemple, contre une syntaxe de faits). La plus forte innovation a été apportée, en tout cas, en ce qui concerne la représentation de la mémoire, qui est essentielle au récit, et qui est aujourd'hui, plus ou moins pour tous, hélas, une idée cinématographique.

Dans tout cela, il faut dire, le cinéma a peu de mérites, en tant que cinéma : car l'innovation du récit était, au début du siècle, et reste depuis lors, une nécessité du récit en tant que récit, je veux dire une nécessité littéraire, en premier lieu, à laquelle le cinéma a dû et a pu, en quelque façon méritoire, participer.

Il y a néanmoins, cela dit, des cas — et ce sont les plus importants, je crois — où on a vu une véritable collaboration entre les projets et les nécessités du cinéma et de la littérature : on a touché, alors, aux vrais besoins du récit, en général : je pense au surréalisme, par exemple, dont le « Chien andalou » reste, à mon avis, l'un des récits les plus importants ; mais aussi, presque à l'opposé, au réalisme de narration-témoignage, par exemple, la technique du récit de « Terre sans pain » ou le dernier épisode de « Paisà ». Enfin, je ne trouve aucune véritable correspondance littéraire, même du point de vue de la technique narrative, à « Zéro de conduite ». Et on pourait prendre bien d'autres exemples.

2 Il n'y a pas de possible équivalence, évidemment, mais il y a, au mieux, des possibilités de correspondance, ou plutôt de traduction-transposition, ou mieux encore, d'allusion : un roman qui porte en soi, presque « en citation », un procédé du cinéma, et vice versa (Robbe-Grillet dans le roman, Resnais au cinéma). Ce qui arrive très souvent dans le retour en arrière, justement : c'est-à-dire en rapport avec la mémoire (du personnage, voire du récit).

3 Le cinéma, dans ses formes les plus fréquentes et les plus vulgaires, en tant que « nouvelle bible pour les pauvres (d'esprit) », a provoqué certainement un abaissement du niveau de signification culturelle, c'est-à-dire critique, du récit romanesque traditionnel : en consommant jusqu'au fond les **clichés**, les **topoi** du récit, en les figeant définitivement (et il faut regretter l'absence d'une vraie rhétorique du cinéma, et d'une histoire rhétorique de ces **clichés**), il en a détruit, à la limite, toute véritable signification narrative.

4 Oui, il se peut. Mais puisqu'on entre dans une salle (en Italie et ailleurs) à la moitié ou à la fin du spectacle, on apprend (j'ai appris) au cinéma, avant tout, qu'on peut interpréter comme un retour en arrière n'importe quelle partie d'un récit, ou un récit tout entier, et que tout récit, ainsi interprété, tient toujours debout. Ce n'est pas une leçon de technique, au sens strict du mot, mais c'est la leçon la plus importante du cinéma, en tant que forme de narration sociale.

5 Il n'y a pas de film-roman (il y a eu, seulement, autrefois, des films-feuilletons, mais pas souvent). Je crois absolument consubstantielle au roman une durée de lecture qui dépasse la journée solaire : un roman est avant tout, je pense, ce qui recueille notre sommeil dans son « temps ». Ce qui ne devrait pas arriver, en principe, au cinéma. Voilà ce qui empêche toute réduction ou adaptation du roman au cinéma (le cinéma est, au mieux, le **digest** du roman). Quant à l'évolution depuis 1945, je n'en sais rien, au fond : si évolution il y a, elle est bien fragmentaire, contradictoire, incertaine. Tout comme dans la vie (je veux dire dans l'histoire).

6 En Italie, au moins, pour ce que je sais, aucun dialogue entre jeunes cinéastes et jeunes spectateurs.

7 Pour le cinéma d'art, si j'ose dire, je crains qu'il y ait une grande floraison, à court terme, de l'esthétisme le plus raffiné et le plus réactionnaire : en Italie, en particulier, si je pense aux dernières œuvres d'Antonioni, de Fellini, de Visconti, il y a de bonnes raisons de désespoir... J'espère plutôt, s'il faut choisir, du côté du roman. Mais je préfère, au fond, n'envisager aucunement l'avenir.

William Saroyan

1 Réellement, je ne comprends pas la question : de la manière dont elle est posée, elle superpose en fait deux ou trois questions et les brouille.

2 Rien de ce qui advient au cinéma ne ressemble à quoi que ce soit qui advienne en littérature, car le film **montre**, alors que l'écrit **dit.**

3 Si la question signifie : l'histoire filmée a-t-elle eu une influence sur l'histoire écrite ? La réponse est : oui, naturellement — le cas échéant. Tout ce qui naît à la réalité a un effet sur tout le reste.

4 J'adorais voir des films quand je vendais des journaux dans les rues de Fresno, Californie, voici cinquante ans. Oui, il n'est pas improbable que quelque scène de film ait influé sur l'un de mes écrits, mais je crois que j'ai été surtout influencé par l'observation directe des choses, qui continue d'être ma plus grande source d'inspiration. Ensuite, vient la littérature en général.

5 Je ne vais pas au cinéma. En avion, en bateau, il m'est arrivé de voir quelque deux douzaines de films durant ces dix dernières années, et à la télévision, j'ai regardé des extraits de nombreux autres. A mon avis, le cinéma peut tout faire ou tout être, cela dépend de qui s'en mêle. Le coût de réalisation d'un film rend ces possibilités fastueuses avant tout.

6 Il est tout à fait compréhensible que les jeunes de vingt ou vingt-cinq ans au plus soient fascinés par les films de tout genre. Le produit le plus populaire de chaque époque est essentiellement mauvais, voire même méprisable, mais cela est très bien aussi. Pourquoi ne devrait-il pas être mauvais ?

7 Romans et films continueront et proliféreront, les films peut-être plus que les romans.

Nathalie Sarraute

1 Pourquoi vous êtes-vous adressés à moi ? Est-ce parce que j'écris des romans ? Pourquoi ne vient-on pas m'interroger sur la peinture, la musique, la danse ?

Quant à moi, je crois que le cinéma est un art comme les autres, ayant ses propres moyens d'expression, un ordre de recherches qui lui est propre, et que le mêler à la littérature, c'est porter atteinte à ce qui le fonde en tant qu'art. Le fait que vous m'interrogez me paraît donc, dès l'abord, inquiétant.

Sans doute je conçois très bien qu'un romancier puisse faire aussi des films, comme Henri Michaux peint et comme Michel-Ange écrivait des sonnets, mais ce sont, à mon point de vue, des activités nettement séparées.

2 Je ne vois pas comment on peut comparer deux formes de récit dont les moyens d'expression sont complètement différents.
Quel rapport y a-t-il entre les sensations produites par une œuvre littéraire, c'est-à-dire par l'écriture, sur un lecteur sensible aux qualités propres au langage littéraire, et celles que produisent sur les spectateurs les images cinématographiques ? Pour moi, je n'en vois aucun.

3 Cette question me parait n'avoir un sens que si l'on ne considère pas les œuvres littéraires et cinématographiques comme des œuvres d'art, mais comme des moyens d'information, de distraction facile. Dans ce cas, le film présente sur le roman l'avantage de faire voir directement et rapidement ce que le lecteur est obligé d'imaginer au cours d'une longue lecture.
Peut-être ce fait a-t-il orienté les recherches de certains écrivains vers des formes propres à la littérature et dont celle-ci est seule à pouvoir se servir.

4 Aucune influence. Il m'arrive seulement de me servir, en parlant de mon travail, d'images empruntées à certaines techniques cinématographiques. Par exemple à celle des projections au ralenti.

5 Je ne peux que répéter ce que j'ai dit tout à l'heure. Je n'aime pas le mélange des genres.
Il y a un ordre de sensations que seul le langage cinématographique peut rendre. Il y en a un autre qui ne peut être rendu que par l'écriture.
Je souhaite aux jeunes cinéastes de faire des films-films et non des films-romans qui ne seront ni des romans, ni des films.

6 Plus le cinéma suivra sa voie propre, plus, comme tout art, il cherchera à renouveler ses formes, plus il s'adressera, comme la peinture, la musique, la poésie et le roman actuels, à des connaisseurs. Comme toujours, tôt ou tard, ce public restreint ouvrira la voie au grand public.

7 J'ai la plus grande confiance dans l'avenir de l'art cinématographique et du roman.
Leur renouvellement constant ne fait pour moi aucun doute. C'est pour tout art une question de vie ou de mort. Dans quel sens se fera-t-il ? Comment le prévoir !

Georges Simenon

Bien que ce ne soit pas ma spécialité, je vais essayer de répondre à votre questionnaire.

1 Le cinéma a fatalement donné une forme nouvelle au récit romanesque mais sans en modifier le fond.

2 Les procédés des différents metteurs en scène correspondent plus ou moins aux procédés littéraires des différents auteurs.

3 Je ne pense pas personnellement que le cinéma ait transformé le roman sinon en inspirant peut-être un rythme plus rapide.

4 Je vais si peu au cinéma que celui-ci pourrait difficilement influencer mon œuvre, sinon à mon insu.

5 On a essayé d'écrire des films sans histoire. Ils ont leurs fidèles. Ceux-ci sont encore peu nombreux. J'ignore si le grand public finira par s'y intéresser. Personnellement, je continue à penser que la base de toute œuvre artistique est l'homme et donc que, pour un film, le plus important est de partir de personnages vrais.

6 C'est une question à laquelle je n'ai jamais pensé et à laquelle je ne trouve pas de réponse.

7 Je n'ai pas de boule de cristal. L'avenir vous répondra.
Je m'excuse de ces réponses, peu satisfaisantes je m'en rends compte, mais encore une fois, c'est un sujet qui ne me passionne pas particulièrement.

Claude Simon

1 Il y a certainement de gros trous dans ma connaissance du cinéma, mais en dehors de « L'Age d'Or », du « Chien andalou », de « Citizen Kane », de « L'Année dernière à Marienbad », de « L'Immortelle » et de « Huit et demi », je ne me rappelle pas avoir vu de film qui n'ait simplement repris (en les adaptant bien sûr) les modalités du récit romanesque traditionnel. Encore convient-il d'observer qu'en ce qui concerne « Kane », « Marienbad » et « L'Immortelle », leurs auteurs ont aussi adapté à l'écran des formes de récit déjà employées dans le roman (l'interrogatoire, l'enquête, pour « Kane » — pour les deux autres les modalités propres à l'art romanesque de Robbe-Grillet). Toutefois ces modalités conviennent tellement au cinéma qu'il n'est pas abusif de considérer ces films comme d'authentiques « films-romans ». Bien entendu c'est par rapport à ce seul critère que j'ai établi la liste ci-dessus. Mais il n'est pas absolu. Ainsi il peut arriver qu'un film n'ayant pas à proprement dire innové « en matière de récit » (comme par exemple « Le Cuirassé Potemkine ») atteigne, par la beauté et la rigueur du style, au niveau de l'œuvre d'art. Il me semble aussi que le cas des grands comiques (Chaplin, Keaton, Marx Brothers) doit être mis à part. Leurs œuvres — spécifiquement cinématographiques — sont en effet essentiellement constituées de suites de gags ou de sketches (parfois autour d'un thème unique, comme dans « Les Temps modernes »), de sorte que l'on ne peut parler à leur propos de « récit romanesque ».

2 Non, bien sûr. Le seul fait qu'une narration est faite d'images visuelles au lieu de mots, de phrases, conduit obligatoirement à quelque chose de tout à fait différent.

3 Non. Le renouvellement du roman est commandé par l'impossibilité d'employer des formes **romanesques** devenues conventionnelles, vides.

4 Je ne crois pas. Ce que l'on peut dire c'est que pour moi comme pour tous le cinéma a enrichi la vision que nous avons des choses (angles et distances des « prises de vues », panoramiques, plans fixes, travellings, gros plans). Et naturellement cette nouvelle façon de voir se retrouve dans ce que j'écris.

5 Assez conformistes. Il y a en Amérique quelques metteurs en scène possédant une technique éblouissante : mouvements de la caméra, couleur, cadrages, montage, direction des acteurs, etc. (en vrac me reviennent en mémoire des titres de réussites comme « L'Arnaqueur », « Baby Doll », « A l'Est d'Eden », « Vertigo », « The Killers »...). L'Europe compte aussi quelques metteurs en scène de cette classe (Melville, Reichenbach). Malheureusement cette technique est mise au service de récits très traditionnels.
J'ai déjà dit, en répondant à votre première question, quels sont les cinéastes (Welles, Resnais, Robbe-Grillet, Fellini) qui, depuis 45, me semblent avoir tenté de réaliser, avec plus ou moins de bonheur, de véritables « films-romans » (et non des « romans filmés »). A côté, les œuvres de metteurs en scène comme Bergman, Antonioni ou Godard me paraissent, en dépit de qualités certaines, moins convaincantes et trop souvent entachées de « littérature » (j'excepterais cependant « Les Carabiniers », presque entièrement réussi).

6 Je suppose que, dans l'ensemble, la jeunesse voit plus de films qu'elle ne lit de livres. En cela elle ne fait que suivre le courant général : peu de temps et paresse pour lire, facilité d'appréhension du spectacle-image.
Je ne sais quelle sorte de dialogue certains cinéastes sont parvenus à instaurer entre eux et le public. Si l'on entend par « dialogue » intérêt suscité, sans doute faut-il en chercher les raisons dans cette équivoque qui s'instaure dès qu'il y a récit et que certains écrivains et certains cinéastes entretiennent avec profit. Beaucoup de metteurs en scène, même parmi ceux dits « d'avant-garde », semblent en effet avoir repris à leur compte les intentions didactiques et démonstratives des romanciers traditionnels, et situent d'emblée leurs œuvres sur un plan sociologique (cf. Antonioni qui, dans ses interviews déclare : j'ai voulu exposer **le** problème du couple, **le** problème de l'homme face aux machines, etc. Cf. également les nombreuses déclarations de Godard qui a même inti-

tulé initialement un de ses films « La Femme mariée », ce qui veut dire que nous allons tout savoir non pas sur un cas particulier décrit d'une manière subjective, contestable et contestée, mais sur **la** condition de toute femme mariée, et cette condition est celle que le sociologue Godard va nous montrer).

A ce titre, et comme les romans traditionnels, ces films présentent des héros **exemplaires.** Le public, dans sa majorité avide d'explications, de « pensée », de savoir « la vérité » sur lui-même et sur le monde dans lequel il vit (que l'on se rappelle la vogue, il y a quelques années, dans les milieux intellectuels, du soi-disant « cinéma-vérité »), est tout naturellement intéressé par ces sortes de productions dont il discute à la sortie non pas la valeur artistique, mais les qualités des thèses ou des idées qui y sont présentées : « C'est bien vrai que **c**'est comme ça ! », ou : « Non, tout de même, **ce** n'est pas comme ça ! ». Ce genre d'intérêt fait le succès, au niveau des masses, de films comme ceux d'André Cayatte ou encore du « Tonnerre de Dieu », au niveau des « élites », d'œuvres d'une qualité esthétique plus relevée mais se présentant aussi avec des garanties de « sérieux » du même genre (tableau de mœurs, problème psychologique, cas de conscience, pamphlet social). Tout en se distrayant, le spectateur a ainsi l'impression d'être confronté avec les questions importantes, de même qu'en lisant les romans traditionnels il peut apprendre en se distrayant ce qu'est « La Condition Humaine », ou, lorsqu'il va au théâtre, qui a « Les Mains Sales ».

7 Comme chacun sait, le cinéma est régi par des impératifs d'argent. Les producteurs (capitalistes privés ou Etats) s'efforcent donc de faire des films qui satisferont à la loi du profit : profit qui se traduit pour les capitalistes par des bénéfices rapides, pour les Etats par la propagande faite à leurs diverses idéologies. Ces considérations amènent les uns et les autres à rechercher l'audience du grand public. Bien sûr le goût de celui-ci peut être formé, et il y a même chez lui plus d'aptitude qu'on ne le croit généralement pour s'intéresser à un art vivant et neuf. Reste qu'il est évidemment plus facile de tabler sur sa prédilection paresseuse pour la répétition des formes déjà connues, d'autant que cette prédilection est aussi partagée dans l'ensemble par les producteurs (privés ou d'Etat) et les metteurs en scène eux-mêmes. Le cinéma paraît donc être condamné à évoluer avec une extrême lenteur, et toujours très en retard par rapport aux activités créatrices telles que la littérature, la musique ou la peinture. A mon avis « L'Age d'Or » reste l'œuvre cinématographique la plus pure et la plus explosive jamais réalisée. Pourtant il date des années vingt. Mais il n'a pu être produit que grâce à un mécène.
Quant au roman, comme tout art non soumis aux lois de rentabilité, il se renouvellera sans fin.

William Styron

Je ne me sens pas assez compétent pour répondre au détail de votre questionnaire. Permettez-moi donc de vous soumettre ces quelques observations générales :
Le cinéma est une forme d'art merveilleuse qui ne faillira jamais à captiver les gens par sa fraîcheur et sa formidable présence. Il n'est pas un romancier contemporain qui n'ait été influencé par le cinéma, consciemment ou inconsciemment, non seulement par le canal de ses techniques, mais aussi par ce phénomène brut, envahissant, qu'est le film, partie intégrante de la vie de notre temps. L'écrivain qui le nie se rend pour le moins coupable de sot orgueil. En raison de son « immédiateté », le cinéma a peut-être éliminé tout autre besoin que celui du roman véritablement créateur — ce produit rare de passion, d'intelligence et de poésie qu'aucun film, si habile et talentueux qu'il soit, ne pourra jamais remplacer. Je prends un bien plus grand plaisir à voir n'importe quel vieux film de Bogart qu'à la lecture obligée de ces communs « brillants romans nouveaux » qui fleurissent chaque année en si grande quantité. Le mérite, et peut-être la gloire, du cinéma, est d'avoir pris la place de cette littérature de second ordre et de s'être même approché, à ses meilleurs moments, des romans les plus esthétiquement achevés.
Je dis « approché », car à mon avis, quelle qu'en soit la raison (du fait sans doute que le cinéma est une entreprise collective, donc condamnée à porter en soi des éléments de prolixité, si pure et individualisée que soit la vision d'un Bergman ou d'un Fellini), le cinéma a encore un effort tout particulier à faire pour réussir à **révéler,** disons, « La Mort d'Ivan Ilyich », « Madame Bovary » ou « Le Bruit et la Fureur », pour ne prendre que les trois œuvres de fiction qui me viennent immédiatement à l'esprit. On n'a encore inventé aucune technique, aucune lentille, capables de fouiller les profondeurs de l'âme humaine comme ces œuvres l'on fait.
C'est ce pouvoir de **révélation** que, me semble-t-il, le cinéma n'a pas découvert, du moins dans son stade actuel de développement. Peut-être le fera-t-il dans l'avenir, auquel cas il pourra supplanter même le roman le plus élaboré. D'ici-là, je présume que roman et film iront leur propre chemin, s'épaulant comme ils l'ont fait par le passé, chacun offrant à son public le résultat d'une expérience unique, riche et diversifiée.





« ... ME REVIENNENT EN MEMOIRE DES TITRES DE REUSSITES... » : EAST OF EDEN D'ELIA KAZAN.



« LA DOLCE VITA » DE FEDERICO FELLINI.



Questions aux romanciers ayant écrit pour le cinéma

1 Pensez-vous qu'en matière de Récit le cinéma ait innové, ou qu'il se soit contenté de reprendre, se les appropriant et les adaptant comme il a fait pour le théâtre, les modalités du récit romanesque ?

2 Filmer selon tel ou tel procédé de récit aboutit-il selon vous à l'exact équivalent d'une narration romanesque de même espèce, ou bien à quelque chose de tout à fait différent ? Par exemple, un « flashback » dans le cours d'un récit filmique vous procure-t-il la même impression qu'un retour en arrière dans l'ordre des événements d'un récit romanesque ?

3 Pensez-vous que le cinéma, ayant repris à son compte l'acquis de la narration romanesque classique, ait influé de ce fait (en en précipitant l'urgence) sur un nécessaire renouvellement du roman ?

4 En ce qui concerne votre œuvre, reconnaissez-vous une quelconque influence du cinéma sur votre conception du roman, ou sur les techniques narratives que vous utilisez ? Dans l'affirmative, sur quels points précis ?

5 Comment avez-vous été amené à travailler pour le cinéma ?

6 Votre travail en tant que scénariste, adaptateur ou dialoguiste de films a-t-il infléchi en quelque façon votre conception ou votre pratique du roman ?

7 Pensez-vous devenir vous-même réalisateur ?

8 Que pensez-vous de l'évolution du cinéma depuis 1945 et plus particulièrement des tendances actuelles des cinémas américain et européen ? Partagez-vous l'opinion selon laquelle, depuis quelques années, les jeunes cinéastes réalisent de véritables films-romans ?

9 Quelles réflexions vous inspire l'audience respectivement accordée au cinéma et au roman par la jeunesse d'aujourd'hui ? Pensez-vous que certains cinéastes soient parvenus à instaurer entre eux-mêmes et leur public ce dialogue qui fait défaut souvent au romancier ? Dans l'affirmative, quelles raisons donnez-vous.

10 Comment envisagez-vous l'avenir, à court et long terme, du cinéma et du roman ?

Jean-Louis Bory

1 Il faudrait d'abord s'entendre sur « modalités du récit romanesque ». Le récit du type « Princesse de Clèves » où compte d'abord la logique morale et psychologique diffère du récit balzacien construit sur les rapports établis entre les personnages et le réel qui les entoure. Et que dire du récit picaresque, joycien, faulknerien, proustien ? Et de Dos Passos, Nathalie Sarraute, Claude Simon ? Ces multiples et fort divers « récits romanesques » ont un petit point commun : tous utilisent des mots imprimés sur les pages d'un livre. C'est-à-dire des signes intellectuels dont la lecture (que cette lecture s'opère selon la tradition : de gauche à droite et de haut en bas, ou révolutionnairement : cf. les calligrammes d'Apollinaire ou les derniers romans de Butor) **se déroule** dans un certain ordre inscrivant l'opération à l'intérieur d'une certaine durée. Le récit cinématographique **se déroule** lui aussi selon un certain ordre à l'intérieur d'une certaine durée.
Mais l'image sonore et parlante remplace le signe abstrait. Cela suffit pour que le récit cinématographique, fût-ce le plus banal, innove par rapport au récit romanesque. La marche vers le concret entraîne, en faveur du récit cinématographique, une force de persuasion qui tient à la présence indiscutable de l'image (elle est là en ce moment — sur l'écran maintenant), à son évidence. Bref, à son objectivité. L'habileté du récit cinématographique et le plus ou moins grand art du cinématurge consistent à faire bénéficier de ces atouts de présence et d'évidence inhérents à l'objectivité du regard la subjectivité de la vision.

2 Tout à fait différent (conséquence du § 1). Le passé par définition c'est ce qui n'existe plus. C'est donc une notion abstraite dont l'abstraction s'accorde avec celle des mots lus. Il suffit d'établir un code, une série conventionnelle de signes — par exemple, le temps des verbes. Mais l'image à l'imparfait n'existe pas. Et tous les artifices du monde (flou « artistique », différences de lumière, altération des couleurs et du son, etc.) ne pourront faire qu'une image ne soit **présente** là où on la montre au moment où on la montre. Le flashback cinématographique, si subtil qu'il soit (cf. « Hiroshima mon amour » ou « Marienbad ») fait revivre le passé, il le re-présente donc il le tue. Il ne l'évoque pas avec ses caractéristiques : fluidité, évanescence intermittente, altération indéfinie, furtivité incomplète. Etudier ce qui différencie le style de la mémoire chez Proust ou chez Claude Simon, et chez Alain Resnais.
Je ne parle pas de ces très mauvais flashbacks qui, dans les romans, se contentent de raconter une scène passée comme si on la revivait. C'est la transposition pure et simple du flash back cinématographique dans l'ordre romanesque. Aucun intérêt.

3 Par « classique » vous entendez « ordinaire » ? par opposition à « révolutionnaire » ? Disons le récit réaliste (selon la conception conventionnelle du réel) avec personnages (selon la conception conventionnelle de la personnalité et de la psychologie) entraînés dans une intrigue racontée selon la conception conventionnelle de l'événement et de la chronologie ? Alors oui. Le roman s'est renouvelé par un double mouvement contradictoire (ce qui souligne, au passage, combien l'étiquette « Nouveau Roman » est équivoque) :
a) Le roman qui rêve de voler au cinéma ses prestiges et sa puissance de persuasion (présence et évidence). C'est l'école du Regard. Les mots s'efforcent de re-présenter.
b) Le roman qui renonce à concurrencer le cinéma sur le plan de l'objectivité. Il se réfugie dans une spécificité héroïque. Les mots s'efforcent de dire ce que le cinéma ne pourra (peut-être) jamais montrer — les irisations de la conscience, les méandres de la sous-conversation, le flot même de la pensée charriant sensations et souvenirs de sensations et imagination et idées, le temps — passé, présent, futur abolis — n'étant plus que durée vivante.

4 Enorme. Je suis un « visuel ». Je **vois** les scènes, les gestes : je n'ai qu'à décrire. Dans mon premier roman « Mon village à l'heure allemande », j'ai essayé de contrebalancer mon réalisme « cinématographique » (objectivité visuelle) par certains artifices que j'estimais alors proprement romanesques (le monologue intérieur à la Faulkner). Les romans suivants (« Fragile », par exemple) ont subi l'influence du néo-réalisme à l'italienne, du type « Païsa ». Gentillesses dont j'ai essayé de me dégager en m'obligeant à un regard exact sinon froid tout en travaillant à poser avec le maximum de présence intérieure (donc littéraire) la difficulté des rapports entre les gens (« La Sourde Oreille »). J'ai choisi enfin (« L'Odeur de l'herbe ») de recourir à la spécificité héroïque : essayer de trouver une forme, c'est-à-dire un langage qui tienne à la fois un compte très précis de la réalité — de ce que je crois être la réalité — et tente de pénétrer grâce aux mots là où l'image et la parole sont impuissantes. Le prochain roman (« La Peau des Zèbres ») s'entêtera dans cette voie. On verra bien.
Dans le détail de la technique, d'une façon générale, je procède par séquences avec, à l'intérieur de la séquence, un continuel fondu enchaîné entre les plans de façon à former un flot continu, images, sons, paroles, sous-conversation, souvenirs, imagination, mêlés ; et montage abrupt entre les différentes séquences. Au vrai c'est moins simple que ça.

5 Par le biais de la critique cinématographique.
Par la T.V. qui, la première, m'a offert l'occasion de passer du récit se déroulant avec des mots au récit se déroulant avec des images et des sons.
Par amitié et admiration pour un cinématurge, Riccardo Freda, qui m'a demandé de travailler pour lui.

6 Voir § 4. Je suis encore plus « visuel » que je pouvais l'être. Dans le roman, je voudrais que la subjectivité de ma vision l'emporte de plus en plus sur l'objectivité de mon regard — qui trouve sa revanche dans le récit cinématographique.

7 Sait-on jamais? Pour quelles raisons? Pour le plaisir. Ecrire un roman, inventer des gens, des chiens, des arbres, c'est déjà une joie. Je suppose que les faire vivre « pour de vrai », choisir des visages et des paysages, les transformer, les animer selon sa petite idée, cela doit être un bonheur. Du livre au film, il y a progrès dans la main mise sur le concret. Progrès de puissance.

8 On prend enfin le cinéma au sérieux comme moyen de déchiffrement du monde et des hommes et comme œuvre d'art. Et c'est tant mieux. Tout cinéma qui va dans cette double direction plus ou moins convergente répond à mon attente. Je crois au cinéma d'auteur. L'œuvre d'un Godard ou d'un Skolimowski est aussi révélatrice, importante, esthétiquement cohérente et valable que celle d'un Pinget ou d'un Michel Leiris. Les jeunes cinéastes aujourd'hui filment ce que, vingt ou trente ans plus tôt, ils auraient écrit pour Gallimard ou pour Grasset.

9 Cette audience dépend des rapports respectifs entre, d'un côté, le **lu**, et, de l'autre, le **vu** et **l'entendu** — ce qu'on appelle aujourd'hui l'audio-visuel. Rapports qui dépendent eux-mêmes de l'évolution des techniques et des habitudes sociales qui en découlent. Le microsillon, la télévision, etc., ont favorisé l'audio-visuel au détriment du « lu ». Lequel, grâce au livre de poche, a repris du poil de la bête. Le roman voit, depuis qu'il existe, son sort lié à celui du livre. Le cinéma profite des progrès de l'audio-visuel — jusque dans les citadelles les plus fermées de l'Université. La jeunesse d'aujourd'hui, contemporaine d'une civilisation de l'image, sensible à la force de persuasion de l'objectivité cinématographique, flattée dans une certaine paresse qui la désarme devant l'abstrait (la lecture exige plus d'effort que le spectacle), va plus facilement voir un film qu'elle n'ouvre un livre. Les auteurs de film profitent de cette préférence. Et, du fait même de la **persuasion** cinématographique et du caractère immédiatement concret (image et son — l'œil et l'oreille) de leurs propositions, ils rencontrent plus aisément, plus directement leur public.

10 Laissez-moi prendre mes désirs pour des réalités futures.
a) Le cinéma du boulevard, bouffé par

la dramatique télévisée, meurt. Paix à ses cendres. Ouf. Champion du confort intellectuel et moral le cinéma de boulevard trouve enfin son royaume : la pantoufle.
b) Le cinéma d'auteur fait l'objet d'éditions (en 8 mm) qui alimenteront les cinémathèques individuelles. J'imagine qu'on pourra s'offrir le dernier Godard comme on s'offre le dernier Sagan. Certains auteurs connaitront de gros tirages. D'autres, des tirages limités. De même qu'il y a des bibliothèques et des concerts, il restera des salles projetant ces œuvres-là pour l'encore vaste public qui ne pourra s'acheter les derniers films parus.
c) A côté de ce cinéma-là, l'énorme spectacle cinématographique. L'hyper-pantacinésuperscope, couleurs, relief et tout. Avec des films débordant d'espace et de mouvement. Du spectacle maximal — comédies musicales grandioses, westerns époustouflants, peplums babyloniens. La seule véritable évasion pour les culs-de-jatte casernés que nous serons devenus. Immenses salles où, pour nous changer de la pantoufle, nous retrouverons les foules. Bref, le cirque. Le Circus Maximus. L'esquimau et les circenses. La Messe. Du cinéma-cathédrale. Il faudra « s'habiller ».
Voilà.

Michel Cournot

Bande de petits nervis drogués par l'Amérique, le roman, ou, pour s'exprimer comme vous les lèvres pincées et l'index culturellement posé sur la tempe, le « récit », est une anomalie acquise, une déformation. On n'aurait pas dû l'inventer. Il faut être le dernier des cons pour « raconter » quelque chose. Les romanciers sont, seront, ont toujours été, la honte de la profession. Lorsqu'on est un homme libre, vivant, et qui gamberge, on écrit « Le livre de Job », les « Méditations » (de Descartes), ou « Maldoror », on n'écrit pas « La princesse de Clèves » ou « Le grand Meaulnes ». L'un des drames du cinéma, c'est qu'il n'y a qu'un seul mot, le mot « film », pour désigner toutes les œuvres, il n'y a pas un mot comme « roman » pour désigner les non-œuvres, les merdes, les saloperies prédigérées qui sont en fait les 99,99 % des œuvres de cinéma. Moi j'appelle seulement « films » les 0,01 qui restent, les trucs qui sont soit des poèmes soit des essais ou de la réflexion, et je pense qu'il n'est pas utile de discuter avec vous parce que, ces temps derniers, les seuls « films » de cette nature qui aient été faits par exemple en Amérique, « Le Chevalier des sables », « La Nef des fous », « La Plus Grande Histoire jamais contée », vous les avez, aux « Cahiers », trainés dans la merde. Aux « Cahiers » vous êtes, depuis belle lurette, passés du côté des débiles, du côté des raconteurs d'histoires, des misérables nullards comme Ford, Hawks, ou Hitchcock. C'est pourquoi vous gaspillez des pages et des pages à parler de « récit romanesque et cinématographique ». C'est vraiment obliger les lecteurs à jeter l'argent par la fenêtre. Bravo ! Continuez de travailler pour le cinéma des vieux cons.

Paule Delsol

Il m'est difficile de répondre à votre questionnaire, étant à la fois juge et partie.
Il me semble cependant que le cinéma est le moyen d'expression idéal de notre époque. Ecrire un roman me paraît désuet et s'il m'arrive d'en écrire d'autres, ce sera par facilité et mesure d'économie.
On ne peut parler, à mon avis, d'influence du cinéma sur le roman, ou du roman sur le cinéma. Ces deux moyens d'expression s'interpénètrent inévitablement.
Les différences qui paraissent exister entre le cinéma et le roman dépendent davantage des créateurs que des genres. Un film peut ressembler davantage à tel roman précis, plutôt qu'à un autre film.

Pierre Gascar

1 Oui, je pense qu'en matière de récit le cinéma a innové.

2 Le vrai cinéma est un mode de narration tout à fait différent que celui qu'en général le roman représente.

3 Je ne crois pas que la technique cinématographique puisse avoir une influence sur la technique romanesque (mais je peux me tromper : je ne me considère pas comme un romancier).

4 Non. (voir réponse précédente).

5 A la suite des habituels malentendus entre les cinéastes et les écrivains.

6 Aucunement.

7 Cette septième question me permet de définir ma position. Il est absolument aberrant de vouloir associer un cinéaste et un auteur — ou plusieurs auteurs — pour faire un film. Un vrai cinéaste (nous en avons des exemples) doit être capable de rédiger lui-même le scénario et les dialogues. Un écrivain tenté par le cinéma doit être capable, de son côté de résoudre les problèmes de prises de vues.
Un film, comme un livre, doit être l'œuvre d'un homme, d'un seul homme. On commence heureusement à le comprendre. Les écrivains n'ont rien à faire avec les cinéastes. Qu'est-ce qu'a donné Faulkner lorsqu'il travaillait comme scénariste à Hollywood ? Si on lui avait confié la réalisation d'un film c'eût été autre chose.

8 Bien que fort différents les uns des autres, des cinéastes tels que Fellini, Antonioni, certains japonais, Bergman, J.-L. Godard (dans une certaine mesure) et quelques autres ont amené le cinéma à concurrencer la littérature, sans rien lui emprunter. J'attendais cela depuis longtemps.

9 Je ne crois pas que la jeunesse soit, en 1965, plus « cinéphile » que ne l'était notre génération il y a trente ans. On lui donne seulement un meilleur cinéma. Il se peut, de ce fait, qu'elle lise moins. Mais je n'en ai pas la preuve.

10 Je crois que le cinéma va s'intellectualiser (dans le meilleur sens du terme) de plus en plus et s'ouvrir également de plus en plus aux recherches esthétiques. Je m'en réjouis. Il se peut que le roman, quelle que soit sa forme, soit appelé à disparaître. Certains signes semblent l'indiquer. La littérature n'en mourra pas pour autant.

Claude Mauriac

Je voulais vous répondre longuement ; je dois y renoncer : il m'est impossible de réaliser un film ou d'écrire un roman (c'est la même chose) et de commenter en même temps ce que je tente de faire.
Car c'est la même chose, oui. Roman, cinéma, théâtre (peinture, sculpture, musique aussi, j'imagine), qu'importe, s'il n'y a qu'un secret à dire, qui est indicible ? Si nous formons le projet insensé de doubler d'une création personnelle, le reflétant moins qu'il ne le reconstruit, l'univers qui nous entoure et qui cesse de nous nier dans la seule mesure où nous essayons follement de l'exprimer ?
J'écris, une fois de plus, « L'Oubli », je ne puis donc vous écrire sur « L'Oubli », pardonnez-moi. J'avais d'abord fait, ou plutôt voulu faire, un film de « L'Oubli ». Je n'avais plus qu'à le tourner. Je n'ai pas pu ou su trouver les capitaux nécessaires. Alors je dis autrement la même chose, je fais un roman de « L'Oubli ».
Mon film aurait été un roman. Mon roman sera un film. Les images mêmes que je destinais à l'écran vont être projetées en vous. Elles vous seront présentées. Vous vous les représenterez. Vous ne serez pas au cinéma. Vous serez le cinéma. Où est la différence ?

Alain Robbe-Grillet

Mon ami Doniol-Valcroze me demande de répondre à votre enquête sur le roman et le cinéma. Hélas, si je n'ai pas réussi à le faire jusqu'à présent, ce n'est ni paresse, ni oubli, ni mauvaise volonté. Mais, à chaque fois que j'ai relu le questionnaire, j'ai été saisi d'un grand découragement : je n'ai pas du tout l'impression que les problèmes du cinéma et du roman se posent pour moi de cette façon. C'est sans doute que je me trompe. Pardonnez-moi.

Philippe Sollers

1 Il y a déjà longtemps que l'expérience du roman se confond avec la disparition du récit et l'apparition du langage comme impossibilité de « réciter » quoi que ce soit. On se rendra de mieux en mieux compte que le récit n'est pas la dimension fondamentale du roman (sinon comme impossibilité) mais plutôt une fonction purement sociale, mythique, enracinée dans l'inconscient de la langue. Le cinéma (qui est une sorte de langue pseudo-universelle) montre très bien cette fonction superficielle du récit : lié à la vue, à l'imaginaire, il s'écarte fondamentalement de la parole et de l'écriture qui ont pour mouvement essentiel de se dérober à toute visibilité. L'innovation du cinéma est peut-être d'avoir nettement distingué le récit du langage littéraire. Dans l'ordre du récit, les possibilités du cinéma semblent illimitées, bien supérieures à toutes les formes déjà mises en œuvre pour le supporter. Le cinéma est la superficialité enfin révélée à elle-même (cette définition n'est pas forcément péjorative).

2 Le cinéma se signale par l'accent mis sur le temps (déroulement irréversible) alors que le langage littéraire est une insistance de l'espace (le livre). La confusion n'est possible que si l'on croit que le livre est un film, c'est-à-dire si l'on censure son écriture pour ne plus « voir » que son récit. On commet alors un contre-sens évident.

3 Non. Mais pourquoi ne pas se demander comment la révolution littéraire de la deuxième moitié du 19e siècle a contribué à susciter le cinéma ? Mallarmé répondait déjà à une enquête sur le livre illustré : « Je suis pour — aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur : mais, si vous remplacez la photographie, que n'allez-vous droit au cinématographe, dont le déroulement remplacera images et texte, maint volume, avantageusement. »

4 Aucun rapport, par définition.

5 Une tentative pour faire de la projection d'un film un acte présent (présent dans la salle), et empêcher le récit filmique en le contrecarrant par la parole. Il s'agissait en principe de montrer le caractère inconciliable de la vision et de la parole, d'essayer de « penser » les images et leur mouvement au lieu de les présenter comme « œuvre ».

6 ...

7 Non.

8 Le cinéma suit les lois de la société se parlant à elle-même sur fond de fiction. Comme la sanction économique est dans ce cas très forte, le cinéma ne pourra qu'**approcher** une contestation radicale de cette fiction. Peut-on imaginer au cinéma quelque chose d'analogue à « L'histoire de l'œil » de Georges Bataille ?

9, 10 Le cinéma et le roman dit « classique » fondé sur le « récit », seront de plus en plus intégrés à des formes globales d'activités sociales ; ils feront partie de l'organisation imaginaire (compensation et répression) de la société. A l'inverse, le roman comme **écriture** ne sera plus fondé sur la notion de **public** mais créera sans doute un nouveau type de communication qui ne passera par l'économie sociale que si la **publication** ne lui est pas fermée. Cette communication ne reposera plus sur la **fiction** mais sur son **langage** (où la sexualité, par exemple, cherchera son élucidation réelle). Des individus solitaires et anonymes communiqueront directement dans la mesure où ils se vivront comme étant de plus en plus seuls et de plus en plus anonymes. Au fond, le problème général est celui de la **censure** : là où le cinéma sera empêché de **tout montrer** (et pour cause), le roman pourra peut-être, en retrait, de plus en plus **tout dire** (en ne disant d'ailleurs plus rien d'anecdotique, de **particulier**).

Jean Thibaudeau

1 Bien sûr, le cinéma a souvent adapté des romans ou des pièces de théâtre, et très souvent utilisé des formes théâtrales ou romanesques. Mais du moment qu'il a été inventé, le cinéma a forcément **innové**, de même qu'une pierre ou un avion, du théâtre ou du roman, une fois filmés, sont autre chose : on voit au cinéma ce qu'on ne peut percevoir, imaginer, rêver ou lire par ailleurs.

2 Les équivalences restent superficielles. Le « flashback » n'a pas le même sens selon qu'il est obtenu par fondu-enchaîné ou autrement. Les « retours en arrière » ne se ressemblent guère, dans « Melmoth », chez Balzac, chez Flaubert, chez Proust, chez Joyce, chez Faulkner, etc. Alors, comment comparer sérieusement? De plus, il est aujourd'hui absurde, désuet, de vouloir définir et hiérarchiser des figures de rhétorique. Toutes les notions traditionnelles (personnages, récit, rêves, passé simple, pronoms, etc.) se trouvent en désordre dans une sorte de champ ou terrain vague qu'il appartient à toute œuvre écrite de **magnétiser à sa manière** (fondant une règle qui ne vaudra que pour elle-même). Il devrait en être de même au cinéma ?

3 Non, à peine (Dos Passos...). Le « renouvellement » du roman français dans les années 50, qui s'est parfois référé explicitement au cinéma (soit pour nettoyer l'écriture, soit pour conquérir le marché), ce « renouvellement » n'est qu'une conséquence de la « révolution » littéraire, commencée vers 1870 par Lautréamont et Rimbaud, et confirmée dans le roman par Joyce, Proust et Kafka quand le cinéma débutait...

4 Je n'ai pas de conception du roman. Parce que mon premier livre était largement écrit par une espèce de « regard », il est peut-être cinégénique. Mais d'une part mes « techniques de narration » me semblent liées de plus en plus profondément et exclusivement à la langue comme telle ; d'autre part le cinéma m'influence comme il influence tout le monde aujourd'hui, en ce qu'il **redouble** l'illusion de réalité où nous vivons (le cinéma et les autres moyens mécaniques de reproduction) ; ce redoublement, à vrai dire irréalisant, est à la fois une libération et une aliénation (et cela se sent dans l'écriture comme partout ailleurs).

5 Par hasard, par amitié, j'ai deux projets de cinéma, modestes et pas encore réalisés. Le premier, une sorte de théâtre filmé en continuité (en partant du principe que l'artificiel comme le naturel peut être « impressionné »); le second, adaptation d'une nouvelle (et cette fois la caméra et le texte fonctionneraient à part l'un de l'autre)... Je crois que dans une œuvre composite, comme le cinéma parlant, le théâtre, l'opéra, etc., il faut nettement distinguer les divers langages utilisés si l'on souhaite arriver à un langage global efficace. En somme, se faire chaque fois à l'idée que tout est à refaire.

6 Non.

7 Non.

8 Les époques et les nationalités sont des contingences finalement secondaires. Les bons cinéastes réalisent de véritables films (par exemple, « Juliette des Esprits » ne me paraît pas plus « complexe », pas plus « profond » qu' « Un Américain à Paris »). Il n'y a pas de progrès en art (mais des changements de point de vue).

9 Les cinéastes qui se voudraient romanciers, les romanciers qui se voudraient cinéastes, c'est quelquefois bien, plus souvent gênant.

Qu'est-ce que le public ? Une quantité ? Un pouvoir d'achat ?...

Antonioni ou Godard ont-ils un meilleur public que François Mauriac ou Boris Vian ?

Sûrement, **toute** expression est occultée quand elle refuse les acquiescements ou les révoltes conformistes, quand elle s'applique au contraire, contestant la société, à déchiffrer son propre langage.

Le cinéma est-il vraiment privilégié ? La censure qui s'exerce en fait sur lui n'est-elle pas à proportion de l'argent qu'il « brasse » ?

Avant toute conclusion, faire intervenir le marxisme, la psychanalyse, etc.

10 Je ne sais pas. J'imagine que tout est possible en même temps. Je crains que la société soit de plus en plus bête, réactionnaire, encombrante, mais ce n'est pas certain.

De toute façon, il y a beaucoup à faire — chacun dans son domaine — et en collaboration : meilleur moyen de se comprendre, entre gens qui se sentent solidaires, mais ne parlent pas la même langue.



« JULIETTE DES ESPRITS » NE ME PARAIT PAS PLUS COMPLEXE NI PLUS PROFOND QU' « UN AMERICAIN A PARIS ».



« IVAN LE TERRIBLE » DE S.M. EISENSTEIN.



Questions aux cinéastes

1 Pensez-vous qu'en matière de Récit le cinéma ait innové, ou qu'il se soit contenté de reprendre, se les appropriant et les adaptant comme il a fait pour le théâtre, les modalités du récit romanesque ?

2 Filmer selon tel ou tel procédé de récit aboutit-il selon vous à l'exact équivalent d'une narration romanesque de même espèce, ou bien à quelque chose de tout à fait différent ? Par exemple, un « flashback » dans le cours d'un récit filmique vous procure-t-il la même impression qu'un retour en arrière dans l'ordre des événements d'un récit romanesque ?

3 Pensez-vous que le cinéma, ayant repris à son compte l'acquis de la narration romanesque classique, ait influé de ce fait (en en précipitant l'urgence) sur un nécessaire renouvellement du roman ?

4 Que pensez-vous des tentatives actuelles de renouvellement du roman ? Estimez-vous qu'elles puissent influer sur le devenir du récit filmique ?

5 Avez-vous été tenté par le genre romanesque ? Le seriez-vous actuellement compte tenu des nouvelles tendances de l'une et l'autre discipline ?

6 Que pensez-vous de l'évolution du cinéma depuis 1945 et plus particulièrement des tendances actuelles des cinémas américain et européen ? Partagez-vous l'opinion selon laquelle, depuis quelques années, les jeunes cinéastes réalisent de véritables films-romans ?

7 Quelles réflexions vous inspire l'audience respectivement accordée au cinéma et au roman par la jeunesse d'aujourd'hui ? Pensez-vous que certains cinéastes soient parvenus à instaurer entre eux-mêmes et leur public ce dialogue qui fait défaut au romancier ? Dans l'affirmative, quelles raisons donnez-vous à ce phénomène ?

8 Comment envisagez-vous l'avenir, à court et long terme, du cinéma et du roman ?

Jean Aurel

1 Le progrès technique, en créant la possibilité d'enregistrer directement (mécaniquement) des images et des sons a mis à la disposition des hommes de nouveaux moyens d'exercer leur sensibilité. Le cinéma, qui est l'art né de ce progrès **technique** ne ressemble à aucun autre art parce qu'il est le seul qui se sert de cette matière nouvelle — jouer avec des images enregistrées et une bande-son **indépendante** de l'image. Cette matière nouvelle impose à l'œuvre une réalité, un espace, un rythme qui lui sont propres et qui n'ont **absolument aucun rapport** avec les autres arts.

2 Il n'y a, il ne peut y avoir aucune équivalence entre les arts — même entre arts voisins comme la peinture et la sculpture. Ce qui compte, ce sont les vertus propres de chaque matière, donc **les différences.**

On peut trouver des idées pour des films dans les faits-divers, l'expérience vécue, les conventions, le théâtre, les chansons et éventuellement dans un roman. Un scénario peut ressembler à un récit romanesque — mais un scénario n'est qu'un projet de film et une œuvre n'existe pas à l'état de projet. C'est la forme, et elle seule qui donne aux choses leur réalité. « Le fond n'est qu'une mauvaise forme ».

3 Le cinéma a influencé le roman comme la photographie a influencé la peinture.

4 Les œuvres d'une même époque s'influencent les unes les autres — et la ressemblance qui apparaît s'appelle le **style** d'une époque : le style Renaissance, 1900, etc. Pour les contemporains, ce style s'appelle toujours « moderne », parce qu'il est neuf.

5 Il est possible et souhaitable de prévoir l'avenir économique ou politique, mais il est plus souhaitable et d'ailleurs impossible de prévoir l'avenir du cinéma ou du roman.

L'avenir d'un art dépend de quelques individus qui ont un génie qui leur permet de créer des œuvres qui se distinguent radicalement des autres. L'avenir du cinéma (et du roman) dépend des œuvres futures qui seront simples, surprenantes et imprévisibles comme tous les chefs-d'œuvre.

Henning Carlsen

Lorsqu'on doit s'exprimer par écrit sur le problème de l'adaptation cinématographique, on se trouve immédiatement placé dans une position de défense. De toutes parts vont surgir des accusations jusqu'ici latentes, qu'elles viennent des admirateurs de l'auteur adapté ou du réalisateur en personne (c'est-à-dire moi-même).

Aux accusations des premiers, on ne peut pas répondre grand-chose. Ils sortiront toujours déçus de la salle de cinéma lorsqu'ils y auront vu une adaptation de leur auteur préféré. En affirmant qu'ils ont été déçus, ils veulent à la fois protéger l'auteur et leurs propres souvenirs de l'œuvre.

Ces gens, comme certains critiques, me rappellent par leur éternel souci de vouloir comparer le livre et le film, l'histoire de l'âne qui se trouvait dans un studio d'Hollywood. Il était en train de manger une copie mise au rebut du film « Des souris et des hommes ». Survient alors un autre âne qui demande : « C'est bon ? » — Et l'autre de répondre : « Oui, mais le livre était meilleur ».

En ce qui concerne les accusations que l'on porte contre soi-même, elles viennent sans doute du fait qu'on se sent forcément responsable envers l'auteur dont on a traité ou maltraité l'œuvre. Par ailleurs, cette position de défense du réalisateur est aussi due à un sentiment de culpabilité : il se sent coupable de ne pas avoir travaillé d'après un scénario original.

Travailler sur un scénario original est une ambition qu'ont la plupart des réalisateurs et que beaucoup devraient oublier, si l'on en juge d'après certains résultats. D'ailleurs, Dreyer, lui-même, a le plus souvent travaillé d'après une œuvre littéraire (voilà qui devrait libérer de tout complexe).

J'aimerais maintenant faire quelques réflexions sur le terme « adaptation ». Ce mot doit d'abord être éclairé. C'est une chose difficile, car mes réflexions sont étroitement liées à la terminologie, et l'on ne peut être certain de s'exprimer correctement à travers un texte traduit. En effet, le mot « filmatisering » (que l'on pourrait traduire par le mot « filmatisation » - n.d.t.), correspondant à peu près en français au mot « adaptation », a en danois quelque chose de péjoratif. Cela ramène le film à un rang inférieur à celui de l'œuvre littéraire d'où il est tiré. Sans le savoir, j'ai l'impression qu'il doit en être de même avec le mot français « adaptation ». De toute façon, ce point de vue existe, et il est important.

En ce qui me concerne, je travaille d'après une œuvre littéraire comme je travaillerais un sujet ayant sa source dans une situation sociale ou dans un conflit personnel.

Je veux donc affirmer, à moi-même et à ceux qui pourraient m'interroger, que je considère un « livre » comme une source d'inspiration à partir de laquelle je bâtis une œuvre personnelle, et non pas comme une base sur laquelle je m'installe pour « rebâtir » quelque chose. Ce point de vue, je ne l'ai pas adopté pour rehausser mon prestige, il m'est nécessaire pour créer la distance indispensable entre ma « source d'inspiration » et moi.

Il est important pour moi de connaître l'élément qui m'a inspiré. Etait-ce une atmosphère, un personnage, un conflit ? Il me semble, en outre, difficile que l'inspiration puisse provenir de plusieurs éléments, plusieurs aspects d'une œuvre. Quand on parle de « fidélité » à une œuvre littéraire, je tiens à affirmer que c'est à la source précise d'inspiration qu'on doit être fidèle. Par contre, on doit avoir une position totalement libre par rapport au reste de l'œuvre. C'est uniquement ainsi que l'on peut créer quelque chose de personnel, une œuvre indépendante, et non pas une pâle reproduction.

Maintenant que j'ai fait cette mise au point, je me sens capable d'accepter le mot « adaptation ».

Il y a un autre mot qui me trouble un peu, c'est le mot « cinématographique ». En effet, quels livres peuvent être qualifiés de cinématographiques ? On ne peut pas donner une réponse générale. Ce qui a une valeur pour tel réalisateur, peut ne pas en avoir pour tel autre. Personnellement, lorsque je juge de la valeur cinématographique d'un roman, j'attache une importance tout à fait secondaire au fait qu'il soit écrit ou non d'une manière visuelle. D'ailleurs, je veux même éliminer le roman visuel et l'appeler « non cinématographique », pour l'unique raison que si l'histoire est déjà racontée dans un langage imagé (même si c'est avec des mots sur un papier), il n'est pas nécessaire de la refaire (même si c'est sur de la pellicule).

Ceci n'est évidemment pas catégorique, car même un roman profondément visuel par lui-même peut remplir les conditions que je lui demande pour être cinématographique : c'est-à-dire qu'il peut inspirer à un réalisateur une œuvre indépendante. Dans les mêmes conditions une situation sociale ou un conflit personnel peuvent être également cinématographiques.

Cela dit, j'ose maintenant entreprendre une description de la technique que j'utilise pour travailler une adaptation. Mais il ne m'est plus possible de parler d'une manière générale, et cela n'en vaut d'ailleurs pas la peine. Je m'expliquerai mieux à l'aide d'un exemple que je prendrai dans mon dernier film, « La Faim ». (C'est l'intensité, la nervosité dans la description du personnage qui m'ont poussé à faire justement cette adaptation.)

Pour obtenir un résultat valable, je trouve indispensable de garder une distance vis-à-vis de ce qu'on est en train de traiter. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi un collaborateur pour travailler le scénario de « La Faim », car le roman lui-même est tellement pénétrant et insidieux dans sa forme, qu'il m'aurait été très difficile d'obtenir cette distanciation. Ce collaborateur est l'un des meilleurs romanciers de la jeune littérature danoise, Peter Seeberg, agrégé de littérature et ethnographe de surcroit, ce qui nous a beaucoup aidés pour le travail de recherche de ce film, qui a pour cadre la fin du siècle dernier. « La Faim » est le premier roman du Prix Nobel norvégien Knut Hamsun, écrit en 1889. Notre premier problème, c'est qu'il était écrit à la première

personne. Aucun d'entre nous ne croyait possible de faire un film subjectif avec un monologue intérieur. (Tout le livre est un monologue intérieur.) Nous pensions au contraire qu'il faudrait transposer le sujet dans une dimension nouvelle, différente de celle de Hamsun. Solution heureuse, car ainsi nous avons réussi à créer l'effet que nous cherchions : donner dans le film une impression semblable à celle du roman, mais d'une manière neuve et personnelle. En effet, en lisant le roman on ne s'identifie pas au personnage principal, mais le « moi » pénètre le lecteur, finit par l'habiter, lui laissant une empreinte indélébile. La même chose arrive (du moins je l'espère) à la vision du film : dans un film entièrement objectif, on ne s'identifie pas au personnage principal, même s'il domine tout. Avec « La Faim », le spectateur ne monte pas vers l'écran, c'est le personnage qui descend dans la salle et pénètre le spectateur. C'est l'effet même que nous voulions obtenir.
Mais avant d'en arriver là, nous avons rencontré pas mal de difficultés. Peter Seeberg a écrit un scénario d'une haute qualité, il y donnait une grande importance à des personnages secondaires du roman et il approfondissait des caractères décrits succinctement par Hamsun. Avant d'en arriver là, il avait fallu étudier et recenser chaque détail, chaque événement du roman Je fus tout d'abord très séduit par ce scénario jusqu'au moment où je me rendis compte que nous n'obtiendrions pas un effet assez pénétrant chez le spectateur. Il m'apparut alors clairement que, même si nous voulions abandonner le côté subjectif, égocentrique si l'on peut dire, du roman, nous ne devions pas négliger de le concentrer autour du personnage principal ; avec l'accord de Seeberg, j'ai alors élagué dans son scénario, je l'ai ramené plus près de la pensée initiale de Hamsun, tout en gardant plus ou moins le choix dans les événements et la continuité de Seeberg. La grande trouvaille de Seeberg fut de concentrer en cinq jours l'histoire qui, chez Hamsun, durait quatre mois. Cela permit de resserrer la continuité dramatique qui, dans le roman, était évidemment plus relâchée. Nous avons surtout tiré profit du scénario de Seeberg quand il s'est agi de développer les rôles secondaires. Souvent, dans un scénario, la caractérisation des rôles secondaires est assez sommaire et insuffisante pour guider les acteurs qui doivent les interpréter. Les rôles sont parfois si petits (bien qu'importants) que les acteurs ne peuvent s'accrocher à rien pour découvrir leur personnage. Dans ce cas, j'ai pu montrer aux acteurs le scénario de Seeberg, cela les a aidés à entrer plus profondément dans leurs rôles, à s'identifier plus étroitement à leurs personnages.
J'ai de multiples détails illustrant notre coopération au niveau du scénario : nos voyages, nos réunions dans des auberges, nos discussions nocturnes allant de « l'entente » inspirée à la violente querelle. Mais ici il est plus sage de se borner à une conclusion, de résumer en une formule le problème de la coopération entre écrivain et réalisateur, si cela est jamais possible. Essayons toutefois : il faut tenter de transmettre, à travers son mode d'expression personnel, l'expérience qu'on a soi-même reçue d'un autre artiste qui a utilisé ses moyens et son propre mode d'expression.
Mais en plus de tout cela, il y a un point de départ dans le travail d'adaptation qui selon moi est une condition nécessaire pour qu'il soit raisonnable de l'entreprendre. C'est l'essence même de l'inspiration dont je veux parler. Là, il n'est pas seulement question d'avoir une inspiration ou de vouloir la recevoir, comme si c'était « une bonne idée », provenant d'un livre quelconque. Au contraire, il faut s'ouvrir, se dénuder totalement afin que l'inspiration puisse prendre racine et grandir en tant qu'engagement personnel, sans lequel tout ne serait que formalité à remplir. Naturellement, le catalyseur nécessaire à cette « ouverture » n'est pas arbitraire, mais la difficulté, c'est de pouvoir juger suffisamment tôt si l'on s'est assez ouvert et assez dénudé, si l'inspiration est véritable et si l'engagement vient réellement du plus profond de soi-même.
P.S. à propos des difficultés de traduction : Selon le n° 179 des « Cahiers », j'ai dit : « La faim là-bas (aux Indes) ne doit pas faire un sujet de film ». Naturellement, c'est faux, l'on peut et l'on doit faire plusieurs films sur la famine. Seulement, ce n'était pas le genre de film que je voulais faire en filmant « La Faim » de Hamsun.

André Delvaux

Je me suis attaché à répondre à vos **deux premières questions.** Quant aux autres, mes idées à ce sujet ne sont pas assez précises.
Peut-être faudrait-il se poser une question préalable : quand vous vous demandez si le cinéma renouvelle les « modalités » du récit romanesque ou les reprend telles quelles en se les appropriant, vous postulez que ces modalités du récit présentent, dans le roman et au cinéma, des analogies qui se situent plus spécialement au niveau de la « narration », du « récit », tels qu'ils sont achevés dans le roman écrit, dans le film réalisé. Donc, en fait, au point d'aboutissement de chacun des processus créateurs. Cela revient à dire que le cinéma de fiction et le roman visent l'un comme l'autre, en fin de compte, à raconter une histoire : qui le nierait, dans la majorité des cas ?
L'activité créatrice du romancier et du cinéaste me semblent toutefois se situer à un niveau antérieur : elle s'exerce plus précisément sur l'ensemble des démarches préalables, ces démarches où l'auteur se pose dans son principe, sa technique et ses modalités, la question du « langage ». Dès l'instant en effet où l'œuvre est parfaite, ou tout simplement « faite », coulée dans sa forme définitive, elle commence à participer de cette sorte de prestige qui l'enlève à l'auteur et que nous connaissons bien, elle vit sa vie propre, et tire de cette illusion son pouvoir de fasciner : comme si son « sujet », son anecdote et ses personnages, comme des données préalables, avaient existé de toute éternité dans un autre monde, sorte de réserve d'où les aurait tirés l'auteur pour les « mettre en forme »...
Bien au contraire, on peut concevoir que le sujet, pour le romancier comme pour le cinéaste, se crée à mesure que se cherchent ses structures, ou en d'autres termes : son langage et ses techniques. Aussi bien (les ciné-clubs en font la preuve répétée, sans parler de la critique impressionniste) ne pénètre-t-on jamais une œuvre en limitant l'investigation aux thèmes, à l'histoire achevée, car c'est très exactement prendre l'ombre pour la proie, l'illusion pour l'œuvre en soi.
Une première réflexion sur l'écriture romanesque et le langage cinématographique suffirait donc à établir déjà que le film de fiction ne saurait s'être contenté de reprendre les modalités du récit littéraire ou parlé, et que l'exact équivalent dont il est question est illusoire, par le fait de cette illusion dont je parlais plus haut. Ce n'est pas sur le plan du style ou du sujet qu'il faudrait chercher les points de ressemblance ou de dissemblance entre le roman et le film, mais au niveau des **langages.**
Tout d'abord, on a maintes fois montré (depuis Cohen-Séat jusqu'à Christian Metz) qu'il est dangereux de confondre les innombrables petites unités cinématographiques que sont les plans, avec le code fortement organisé qu'est la langue dans laquelle se dit ou s'écrit un récit ; l'ensemble, d'ailleurs limité, des signes linguistiques et leur caractère fondamentalement arbitraire, immotivé, ne se retrouve pas dans le film, où l'objet représenté et le signe ne font qu'un, où le signe donc ne saurait être immotivé que par exception. Cela explique déjà que chacun des deux types de langage aura son domaine d'élection : dix pages ne suffiraient pas à décrire (à « signifier ») un lent déplacement de Seyrig sur la voix d'Albertazzi dans « Marienbad », pas plus que dix films ne réussiraient à restituer la page où toutes les fleurs du jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, d'une tasse de thé. Le degré d'expressivité immédiate du cinéma s'oppose d'ailleurs à la vertu plus significative de la littérature.
C'est miracle que Resnais (qui joue honnêtement et avec l'astuce la plus

insidieuse le jeu du réalisateur) ait à ce point pu donner l'illusion de copier comme dans un miroir le monde écrit par Robbe-Grillet, alors que son film littéralement change d'univers puisqu'il change de signes, et qu'il ne saurait y avoir de commune mesure entre le monde silencieux et codé de l'écrivain et celui, palpable et audible, du cinéaste. On sait qu'à cette parfaite illusion Robbe-Grillet lui-même s'est laissé prendre, et a décidé de réaliser « L'Immortelle »... L'écrivain qui revendique la réussite d'un film tiré de son œuvre rend à son insu au réalisateur le plus subtil des hommages.
Si les éléments de base ne sont pas communs aux deux arts et interdisent l'assimilation implicite que l'on fait si souvent, il me semble cependant que la narration romanesque et le film de fiction ont en commun certaines unités plus larges, en quelque sorte normalisées : le paragraphe, la scène, le chapitre, la séquence, et le mécanisme des rapports entre ces divers éléments. De là bien sûr que les problèmes de la construction générale, souvent liés à la convention d'une véritable rhétorique, se retrouvent à peu près semblables dans le film et le roman. C'est dans l'aménagement des grandes unités que le cinéma a connu, après le roman, une codification accélérée et plus élémentaire, ou si l'on veut plus primaire. C'est peu dire que la construction des « Liaisons dangereuses » de Vadim n'a rien retenu de l'original de 1782 ; il faut admettre aussi bien que la construction de « Kane » n'est intéressante que par rapport aux constructions fort simples de 1940. Peut-être cela vient-il de ce que le film impose son tempo sans espoir de retour — ce qui postule une compréhension rapide — tandis que le roman, que je puis lire dans le temps que je veux et reprendre où il me plaît, à proprement dire n'a pas de tempo objectif ?
Sur ce point, c'est plutôt à la musique que fait penser le film. Je crois pour ma part que l'harmonie dans la construction d'un scénario, et le rapport stylistique entre les séquences, et le tempo des mouvements, et les déplacements des personnages, et leur débit, et le poids des silences dans le déroulement sonore, et la place des effets, tout cela est affaire de musique. Quel jeu dès lors jouer ? Bien sûr, dans l'infini dictionnaire des images cinématographiques dont parle Pasolini, il n'y a pas de fixité acquise. Mais, en premier lieu, je me demande s'il n'est pas intéressant de tenter de fixer, dans la mise en scène de tel film particulier, certains éléments de base ; de tenter une codification toute provisoire dans les petites unités (comme Eisenstein avait créé le code des gris et des blancs dans « Newski »), afin de pouvoir précisément y faire entorse par surprise ou par astuce, comme Fauré jouant sur base d'une tonalité donnée le jeu des modulations inattendues ou, dans le douzième « Nocturne », celui des modes affirmés, puis niés... C'est le plus subtil, le plus efficace des jeux de langage : un jeu secret.
En second lieu, et de manière plus décisive, je crois dans la transformation des grandes unités codifiées et de leurs rapports : de scène en scène, de séquence en séquence, on crée des dépendances et des indépendances nouvelles, on refuse la cause et l'effet en simulant de s'y soumettre, on rompt les liens de nécessité que la tradition du roman a déposés sur le monde des formes. En un mot, c'est ainsi qu'on fait le nouveau cinéma.

Jacques Doniol-Valcroze

1 Par la force des choses le cinéma a innové en matière de récit. Griffith, Murnau ou Stroheim, quand ils tournent, ne pensent pas au roman, ils inventent des structures cinématographiques. De toute façon, dans le cinéma muet, malgré les cartons, il fallait montrer des gens parler sans qu'on entende leur voix, d'où l'obligation de créer des formes de récit nouvelles.

2 Cela dépend des films comme cela dépend des romans. Le « flashback » chez Proust ne procure pas la même impression que chez Maurois. Le problème ne se pose donc pas entre cinéma et roman, mais entre auteurs, qu'ils soient cinématographiques ou littéraires. Quant à l'impression — ou plutôt la perception — elle ne peut pas être la même, puisqu'à l'écran on impose une image, tandis que le romancier, en la décrivant, espère en faire jaillir une, semblable à la sienne, dans l'imagination du lecteur.

3 Peut-être. Mais ce n'est pas dans la mesure où le cinéma tentait de copier la narration romanesque classique, mais dans celle où — volontairement ou non — il s'en éloignait.

4 Je pense le plus grand bien de la tentative actuelle de renouvellement du roman, c'est-à-dire principalement du « nouveau roman », autant pour son aspect technique que pour son absence de délibération morale, et peut-être même sa mise en question d'une morale.

5 J'ai publié en 1955 un roman (de style classique). C'est justement la découverte du « nouveau roman » qui m'a fait remiser d'autres romans entrepris. A mon avis, on ne peut plus écrire pareil après qu'avant le cubisme. Nous sommes « pendant » le nouveau roman. Je verrai donc après.

6 L'évolution du cinéma d'après-guerre a été commandée par « Citizen Kane » qui, par une approche différente du sujet et une nouvelle technique de récit, créait un style. Ce qui complique le problème, c'est que les styles antérieurs continuent toujours de coexister avec les styles nouveaux. Malgré Prokofiev, Eisenstein fait « Newsky » comme il avait fait « Octobre », c'est-à-dire avec le même génie. Ainsi un ébéniste génial peut continuer sous Louis XV à faire du Louis XIV génial. Ainsi Ford a continué après 41 comme s'il n'y avait pas eu « Kane ». C'est plutôt le cinéma de consommation courante et sans volonté de style qui intègre peu à peu les leçons du dernier novateur. L'influence de Welles est donc souvent plus flagrante sur le cinéaste de série que sur les maîtres d'avant lui, ce qui n'empêche pas certains nouveaux maîtres d'avoir été influencés par lui. Si on ajoute que Welles lui-même a puisé une part de « Kane » dans les trésors de la Film Library du Museum of Modern Art, on voit que ce n'est pas si simple. Et encore moins si on recommence le paragraphe par une proposition aussi défendable : l'évolution du cinéma d'après-guerre a été commandée par « Rome ville ouverte » d'un certain Rossellini qui n'avait pas vu « Citizen Kane »...
Quant à la seconde partie de la question, c'est une fausse question. Ce qui est peut-être vrai, c'est qu'en une autre époque sans cinéma, ces jeunes cinéastes eussent été de jeunes auteurs et écrit un premier roman à la place d'un premier film. Mais cela ne suffit pas pour charger de sens l'expression « film-roman ». « Chantons sous la pluie », film-spectacle, comporte un récit magistralement conté et serait donc aussi un film-roman.

7 Je ne pense pas que l'audience du « nouveau cinéma » soit proportionnellement plus grande que celle du « nouveau roman ». Même en chiffres absolus, les 57 000 exemplaires vendus cette année de « Quelqu'un » de Robert Pinget et les 28 000 de « La maison de rendez-vous » de Robbe-Grillet (auxquels s'ajouteront les ventes en traductions), quand on les compare aux maigres recettes des « Carabiniers » ou de « L'Immortelle » donnent à réfléchir sur le soi-disant dialogue entre le public et les cinéastes difficiles. Les succès des films novateurs ont presque toujours été des succès de malentendu. Le problème de la survie consisterait en quelque sorte à systématiser le malentendu sans tomber dans les pièges du néo-précautionnisme dénoncé par Kast.

8 Avec confiance celui du roman, car il y a des éditeurs intelligents et que l'encre et le papier ne coûtent pas cher. Avec crainte celui du cinéma car... etc.
P.S. Autre réflexion à propos du film-roman. En publiant le scénario de « L'Immortelle », Robbe-Grillet l'intitule ciné-roman. Cette publication, à quelques détails près (traduction en langage courant de certaines indications techniques et définition sommaire des décors pour certaines localisations topographiques), est absolument fidèle — j'en peux témoigner — au découpage technique qui a servi au tournage. Et Robbe-Grillet précise : « ... pour celui qui n'a pas assisté au spectacle, le ciné-roman peut aussi se lire comme se lit une partition de musique ; la communication doit alors passer par l'intelligence du lecteur, alors que l'œu-

vre s'adresse d'abord à sa sensibilité immédiate, que rien ne peut vraiment remplacer ». Quant à « La maison de rendez-vous », on se demande presque pourquoi Robbe-Grillet ne l'a pas intitulé « roman-ciné », tant il s'agit exactement d'un découpage technique. C'est une description au présent d'une action cinématographique, avec grosseur des plans et mouvements de la caméra. Il n'y a plus qu'à mettre des numéros. Si le lecteur est « en intelligence » avec cette partition, il voit, il entend un film. Dans la mesure où le roman est le plus souvent une tentative de recréation du réel, ne pourrait-on conclure de ce rapprochement que le film est une forme plus achevée de création artistique que le roman, puisqu'il ne demande pas lecture et se suffit de la perception directe ?

Samuel Fuller

1 Sans aucun doute, le film a joué un rôle déterminant dans l'évolution des formes romanesques. Cela, non pas en transposant purement et simplement des procédés narratifs en des films curieusement agités ou en les déformant par une adaptation abusive, mais par une recherche sérieuse d'équivalences entre l'allure subjective de la narration romanesque et la continuité imposée par l'usage d'une caméra. Le cinéma a même incité des écrivains à écrire des romans en espérant voir leurs personnages portés à l'écran.

2 Oui le flashback est bien l'équivalent du retour en arrière des romanciers à ceci près qu'il est plus direct et possède un impact plus fort. Il empêche cependant toujours un retour aux années passées comme l'effectuera le lecteur d'un roman.

3 Oui. Je m'expliquerai sur ce point dans le texte qui suit la dernière réponse.

4 Je ne pense pas que le fait de renouveler par le film l'intérêt porté aux romans soit nouveau. Il en est ainsi depuis que le cinéma existe. Cependant plus on adaptera de romans au cinéma plus on s'intéressera à la narration cinématographique.

5 Non. Lorsque j'écris un roman, la plupart des pages ne conviendraient pas à un film bien que la plupart des personnages et la vie que je leur donne soient toujours tout à fait propices à l'adaptation. Lorsque je prépare un film, je ne le fais pas comme s'il s'agissait d'un roman sur celluloïd mais bien d'une forme différente.

6 Je pense que l'évolution est naturelle, attendue, et qu'elle continuera. Le mariage du film et du roman durera certainement à tout jamais. Une histoire est une histoire quelle que soit la manière choisie pour la raconter. Mais le film y parvient en suscitant beaucoup plus d'émotion quoique l'on y mette moins du sien. Un film émeut le spectateur comme un roman émeut le lecteur, mais le lecteur a l'avantage de jouer avec ses réactions aussi longtemps qu'il le désire.

7 Je pense que l'intérêt porté au cinéma par la jeunesse est l'indice de ce qu'un jour le tournage d'un film sera reconnu comme un acte hautement artistique et non comme une simple partie de plaisir. Comme l'occasion pour un créateur de livrer un peu de son moi profond. Non, je ne pense pas que les metteurs en scène aient atteint le point que les romanciers ont atteint dans le domaine des rapports avec le public. Un romancier offre sa création. Un metteur en scène est lié dans cette offrande à beaucoup d'autres personnes. Une vedette placera toujours son metteur en scène dans l'ombre parce que le public ne paie pas pour voir l'œuvre de celui-ci mais pour voir le jeu de celle-là. Il y a bien sûr des metteurs en scène qui sont aussi des vedettes de leurs films, mais trop peu. Lorsque vous lisez un livre, vous lisez les pensées d'un seul homme. Lorsque vous voyez un film, il est souvent inspiré d'un livre ou d'une pièce de théâtre écrits par quelqu'un d'autre, adapté par une autre personne encore, traité comme scénario par une troisième. A moins que le metteur en scène n'écrive sa propre histoire, la produise et insiste sur son opposition à toute interférence; alors seulement il a une chance de livrer ce qu'il a en tête, ce qu'il porte en son cœur. Alors, il sera seul.

8 Ma réponse à cette question se trouve également dans le texte qui suit.
A Kassel, en Allemagne, il y a une collection de tableaux. Parmi eux, presque une vingtaine de Rembrandt dont « Jacob bénissant les fils de Joseph »... Une pièce qui adapterait sur un mode dramatique l'instant d'inspiration de Rembrandt et ses longues heures de travail à « La Bénédiction de Jacob » pourrait être montée sur une scène de théâtre. Un roman pourrait décrire la part de rébellion intérieure et secrète chez Rembrandt. Un poème pourrait donner à voir ce qui l'incita à peindre « Jacob ». Un musicien pourrait composer la symphonie orageuse de Rembrandt pinceau en main. Une série de photographies en couleur pourrait reproduire grossièrement le « Jacob » de Rembrandt. Un acteur pourrait raconter la visite de Joseph au chevet de son père mourant : il susciterait les pleurs de milliers d'auditeurs. Mais...
Mais seul un film peut mêler tous ces éléments de manière à placer le spectateur au cœur même du spectacle, de manière à lui permettre d'assister à la création de « La Bénédiction de Jacob ». Seul un film, grâce à un plan muet de Rembrandt, un mouvement de ses lèvres, une lueur pâle dans ses yeux, vous fera partager de manière vivante son sentiment profond. Seul un film peut faire que nous soyons concernés par ses cris de telle sorte qu'avec la soudaineté d'un point d'exclamation ils deviennent nôtres. Seul un film peut nous apprendre quel genre d'homme il était dans ses rapports à autrui et à lui-même, grâce à un plan symbolique, à une ombre, à la vue d'une toile inachevée, au mélange des couleurs, à la perte d'un pinceau spécial. Seul un film peut sans un mot montrer en termes dramatiques sa vie avec son épouse légitime dans leur misérable mansarde, ou faire comprendre sa joie lorsqu'il découvrit le sens de la vie des Mennonites, et être là, avec lui, lorsqu'il décida de mélanger les couleurs pour rendre les émotions de sorte que l'ombre et la lumière prissent forme devant ses yeux et les nôtres. Sans un mot.
Quel instant pour tout homme, femme ou enfant que celui où l'art dramatise, hypnotise, amuse, éclaire, éduque, révèle, inspire ; où une scène ou bien une suite de scènes excite l'imagination, transcrit la réalité, mime les émotions sacrées, confronte des couleurs éblouissantes ! Quel instant ! Et cet instant, seul un film peut le faire vivre car le cinéma, c'est l'art dans sa forme la plus pure.
Quel autre moyen d'expression peut nous offrir un gros plan de l'œil d'un personnage, explorer sa pensée par d'autres coups de sonde-éclairs et capter un regard qu'il serait impossible de voir sur une scène ou d'imaginer à la lecture d'un livre ?
Romans, biographies, autobiographies, pièces de théâtre et récits historiques sont naturellement (et ont été) parmi les plus hautes formes de l'expression artistique car ils permettent au lecteur d'appréhender la réalité au delà de ses propres limites et de décider de son propre chef au moment et dans le sens qu'il a choisis de faire siennes ou de repousser les idées exprimées dans l'ouvrage qu'il tient entre ses mains.
Le film n'est pas en compétition avec l'écriture. Le film inspire l'écriture.
Le film « Gone With the Wind » fut à l'origine de l'intérêt phénoménal que l'on porta au livre, à la Guerre Civile, à l'Histoire et qui se solda par des chiffres de vente astronomiques, des livres sur ce sujet, la naissance de nouveaux clubs de lecture, des numéros spéciaux de magazines sur cette guerre et une avalanche de romans traitant directement de cette guerre du début jusqu'à Appomattox. Le film a vraiment suscité la réimpression de centaines de vieux romans sur la Guerre Civile, de livres historiques et biographiques.
Les mêmes réflexions peuvent être suggérées par « My Fair Lady », « Lust For Life », « Song Without End », « Hamlet », « The Barrets of Wimpole Street », « The Life of Emile Zola », etc.
Un jour, le plus grand moyen d'éducation sera le film.
Des millions d'enfants regarderont un événement historique raconté en un drame si poignant que les dates deviendront partie intégrante de leur propre vie et de ce fait, précieuses à retenir. Ce que ne sont pas les nombres à l'enregistrement desquels rechignent les jeunes mémoires.
Le duel, célèbre en Amérique, qui op-

posa Alexander Hamilton à Aaron Burr, vu par les yeux d'un petit garçon qui aurait traversé le fleuve jusqu'au New Jersey pour assister au combat, ferait se précipiter, si on le filmait, des enfants du monde entier vers leurs livres pour y vérifier les faits, les discuter et revivre ce duel qu'ils auraient vu. Imaginez ce que pourrait être au cinéma la vie aventureuse de l'explorateur Henry Hudson ! Un jour des séries de films, non pas des documentaires, mais des films — des romans cinématographiques — des histoires débordantes d'humour, de sexualité, d'action, de suspense, de mystère, d'amour, de mort, de combats, de mal, de bien..., seront faites en adaptant des histoires que nous connaissons tous sans vraiment les connaître. Du commencement des temps à l'époque actuelle. Ils seront doublés en toutes les langues, ces films, vus par tous ceux qui aiment le cinéma. Il y aura des drames personnels, intimes, avec suffisamment d'espace cependant pour que le spectateur vibre d'émotion et... de connaissances nouvelles.

Il n'y a aucun art capable de cela, capable d'atteindre autant de personnes que l'art du film.

Beethoven est né pour émouvoir. Sa musique vous fait pleurer. Tel est également le pouvoir d'une scène dans un film. Provoquer l'émotion, tel est le but de l'artiste. Peu importent les chemins qu'il doit emprunter. Pope disait que l'art était un intendant qui vivait en gérant les richesses de la nature.

Si cela est vrai, alors, l'art est la sage-femme de la nature, n'est-ce pas ? Et un paysage sur une toile, une phrase sur du papier, une mélodie captée par l'ouïe, tout cela trouve son achèvement à l'écran. Mais que l'artiste soit porteur de son art, ce n'est cependant pas encore assez. Il doit le faire partager et il n'y a pas de meilleur moyen pour cela que le plus jeune de tous les arts : le cinéma.

Certains romanciers, dramaturges et poètes ne considèrent pas le cinéma comme un art. Il est inutile de dire que ce ne sont que des aigris. La plupart d'entre eux donneraient cher pour écrire un scénario. Ils continuent à railler le cinéma rappelant ainsi que l'homme des cavernes armé de sa massue raillait ceux de ses voisins qui gravaient sur les murs de leur caverne des éléphants de la période glaciaire.

Parfait. Alors, qu'**est**-ce que l'art ? Il est facile de répondre. L'art est l'impulsion émotive indispensable à l'expression artistique quelle qu'elle soit. Et aucun moyen d'expression n'est plus apte que le film à enflammer l'imagination. Le mirage de « Lawrence of Arabia », c'est la représentation véridique d'une nouvelle interprétation. Nouvelle d'être vue, sentie. Elle favorise la communion intime du spectateur avec la réalité et le rythme de la création. Décrire un mirage est une forme d'art, une vraie. Mais le vivre, c'est un critère dans le domaine de l'art. Si des films avaient été faits pendant la période biblique, imaginez la connaissance fabuleuse que nous posséderions aujourd'hui des hommes d'alors.

L'art est le pouvoir de trouver une forme d'expression qui vous convient sans l'avoir cherchée. Cela n'a fait que **se produire.** De temps en temps, bien sûr, c'est une bénédiction ; d'autres fois, une malédiction. Mais il y a toujours un monstre de talent qui a, de tout temps, abreuvé l'artiste et continue à plonger jeunes et vieux dans un monde étrange qui leur appartient, un monde difficilement compréhensible et acceptable par ceux qui n'habitent pas le domaine des vrais créateurs.

Qu'en est-il de l'artiste ? Qu'en est-il de ces trois piliers du film que sont, d'abord le scénariste, ensuite le metteur en scène, et enfin l'acteur ? Le scénariste est et sera toujours le « Gibraltar » de l'entreprise — le socle — le « pousse-café » des différents talents, l'artiste sans lequel aucune caméra ne tournerait jamais. Si d'aventure le scénariste se trouve être aussi le metteur en scène, ce n'en est que mieux. Plus sain. Ce qui ne veut pas dire que le metteur en scène n'est pas un créateur lors même qu'il dirige une histoire qu'il n'a pas écrite. Mais c'est dire que le metteur en scène met bien plus de lui-même dans un film qu'il a écrit.

Qu'en est-il des nouveaux metteurs en scène ? Du sang frais ? De la jeunesse aux idées enflammées ? De l'étudiant qui se voit metteur en scène ? On devrait les encourager dans tous les pays. Si un jeune a des dons, on doit l'aider à creuser les filons riches d'idées et d'émotions, lui en donner la possibilité. Il y a trop de défaitistes pleurant le bon vieux temps. Ce qui est insensé, puisque le bon vieux temps c'est demain et demain et encore demain. L'enthousiasme de la jeunesse, voilà le battement de cœur du cinéma. On devrait accueillir quotidiennement des idées neuves. Des expériences nouvelles échoueront et doivent échouer si les conditions de l'expérience le veulent ainsi, mais l'on devrait donner à leur créateur de nouvelles chances et encore de nouvelles s'il est vrai que ce monde où nous vivons est celui du cinéma. On ne tue pas le talent dans l'œuf. Le vrai créateur n'est pas celui qui fait intrusion dans un colloque de metteurs en scène : il se précipite dans un monde d'idées fécondes, celui de l'histoire à raconter dans un film.

La jeunesse et le cinéma ne font qu'un.

Jean-Luc Godard

1 Je ne sais pas.

2 Tout dépend. Pas forcément.

3 Oui et non.

4 Rien. Non et oui.

5 Oui. Non.

6 Presque plus rien. Un peu.

7 Aucune. Oui.
Aucune.

8 Je ne sais plus.

Marcel Hanoun

1 Le cinéma n'a pas encore trouvé son langage (ou plutôt ses langages) propres, organiques et totalement signifiants. Il se sert encore de moyens extérieurs préétablis, figés, sans dynamique profonde. Il n'adopte pas les moyens à la forme, mais inféode la forme à des moyens archaïques et canonisés. Il ne fait pas s'interpénétrer, s'intégrer et se confondre et vivre structure et matière en une cohésion stylistique. Il n'a pu ou su déterminer **sa** véritable « sémantique ontologie » : il ne sait entièrement spéculer sur la présence-absence que devrait être par définition son essence. Il ne sait pas être un langage elliptique, non discursif, désarticulé, contrapuntique et intemporel qui **tend** à l'inintelligible pour détruire tous langages ordinaires **et les recréer** à un niveau supérieur de transmutation. Il se perd dans la logique sans rechercher une équivalence de la **force** du Verbe et de la Parabole. Il lui reste encore à franchir le seuil d'un Art **musico-pictural.** En bref, oui, il s'est approprié doublement négativement les modalités du récit romanesque, anecdotiques, non-oniriques, elles-mêmes attardées. Quelques-uns ont franchi le seuil : Resnais, Godard, Bergman, Bresson, Dreyer, Visconti, Pasolini... D'autres, plus accidentellement.

2 Il n'y a pas de procédé. Il n'y a pas de convention. (Il ne devrait pas...) Cela voudrait dire **sclérose.** Un « flasback », par exemple n'est pas **artifice** mais **moyen.** Un moyen-but. Il doit rejoindre ses intentions à 100 % (ce qui est rare, ou n'est jamais). Il doit correspondre non à un calcul formulé, mais à un besoin intérieur déterminé, dans un moment mécanique précis. Donc, **spécificité de deux langages :** l'un, mathématique et intégral : le cinéma ; l'autre, géométrique et euclidien seulement. Le cinéma faisant **en plus** appel à cette même géométrie, où, pour lui, l' « espace » a **le privilège** de devenir **temps** et **durée.**

3, 4 S'il y a osmose, elle me paraît totalement valeur d'échange ; cet échange se faisant davantage dans le sens cinéma-roman. Le cinéma, écriture hybride, a, paradoxalement, plus à donner de sa propre symbiose qu'à recevoir.

5 Il ne saurait, dans un domaine de création, y avoir a priori et dogme, mais recherche dialectique et opportunité intérieure et besoin, et remise en cause. Question sans fondement.

6 Il y a eu plus involution qu'évolution. Tant mieux ! Le cinéma ayant fait le tour et l'inventaire de ses moyens (ou de ses limites. Pas entièrement,

« Quelques-uns ont franchi le seuil : Resnais, Godard, Bergman... » : « Le Silence ».

« On trouve une tentative de rajeunir le récit dans « Les Godelureaux »

hélas !) explose, ou va exploser et explorer. (Enfin !)
A bas les canons ! A bas l'académie ! A bas la confection, le prêt-à-porter ! A bas les mythes, les tabous, les interdits ! A bas les censeurs de tous genres ! Vive le cinoche ! Vive la liberté d'être prisonnier du cinoche ! Vive l'Art de la Fugue godardienne ! A bas le zinzin lelouchien !

7 Oui, dialogue il y a, dialogue tacite, dialogue sublimé et intangible mais **dialogue dualisme** laborieux et bénéfique.

8 L'avenir à court terme ne m'intéresse pas. Le cinéma vaut d'être vu de haut et de loin et en Avant. Ce sens prospectif me paraît être le moteur essentiel et existentiel de toute création, sinon il n'y a pas création mais copie ou imitation et plagiat, finalement non-être et négation. D'ailleurs, l'expérience, dans d'autres domaines, de création, nous le prouve.

Le drame du cinéma, ou plutôt du cinéaste, c'est la disparité **actuelle** des moyens dont il **doit** disposer et du but qu'il veut atteindre. Quand bien même ce but fût-il cathartique.

Ado Kyrou

C'est plutôt le récit romanesque qui s'est approprié (en les adaptant parfois) les modalités du récit cinématographique et, pour être plus précis : du récit visuel, car depuis le début du siècle et encore plus aujourd'hui, le cinéma interfère avec les séries de cartes postales, les bandes dessinées, le roman-photo, la télévision, la publicité, etc. Cette toute puissance de la vision étant devenue un « état », tous les autres modes d'expression n'ont pu que converger vers le grand courant. A quelques exceptions près (la première avant-garde française que l'on appelle habituellement « impressionniste »), le cinéma n'a pas voulu et le plus souvent n'a pas pu suivre la narration romanesque classique.

N'oublions pas que le cinéma est très jeune, il est né quand s'amorçait le grand mouvement de la nécessaire destruction de l'intrigue. C'est en effet l'intrigue ou plus précisément l'anecdote qui caractérise, avant tout, le récit romanesque d'antan.

Le cinéma a bien œuvré pour remplacer l'anecdote par l'essentiel : la magie, le hurlement. Les primitifs, Méliès, Feuillade, Cohl, Ince, sont plus près de leurs contemporains Jarry, Apollinaire ou Picabia que d'Homère ou de Balzac. Certes, chez ces cinéastes, l'instinct pesait beaucoup plus que l'étude de leur moyen d'expression, mais il est évident que celui-ci les a entraînés vers des chemins escarpés et salutaires qu'ils n'auraient sans doute pas empruntés s'ils avaient eu conscience du merveilleux danger qu'ils couraient. Certaines doctes personnes admirent « le réalisme » de Feuillade, mais elles oublient que ce réalisme est l'équivalent en peinture de ce paysage très académique de Duchamp qui porte le titre « Phamacie » et en littérature du dernier roman de Robbe-Grillet. Tant il est vrai que le cinéma entraîne.

Certes, par la suite, le cinéma s'est installé dans une narration qui retrouvait coûte que coûte l'anecdote. Il s'est voulu ordonné, logique, quotidien, superficiel, il s'est voulu romanesque. Il est encore aujourd'hui beaucoup de cinéastes (la grande majorité, hélas !) qui tentent d'effacer la folie du cinéma, cette folie magique que Sternberg, Vigo, Buñuel et quelques autres ont si bien su marier avec leurs personnalités respectives — pour offrir au public des vieilleries juste bonnes pour asiles de vieillards.

Que dirait-on en 1966 d'un compositeur de musique qui baserait son œuvre sur la mélodie (l'anecdote) et ferait encore et toujours du Mozart ?

Nous avons la chance de posséder un outil qui, étant moderne et libre, nous aide à exprimer **notre** époque, tandis que les romanciers doivent se débarrasser d'une fausse culture, d'un patrimoine, d'une tradition et de tant d'habitudes... Sans compter que le roman est un genre hypocrite, faux, lâche, car le romancier peut, quand il veut, se cacher derrière ses personnages, tandis que le cinéaste, s'il a la moindre parcelle d'amour pour son moyen d'expression parle à l'instar du poète, sans pouvoir cacher ses angoisses, ses cris, ses terreurs.

Je n'aime pas le roman (je ne considère pas « Nadja » ou « Impressions d'Afrique » comme des romans), il est donc évident que je ne suis guère tenté par le genre romanesque cinématographique.

D'autant plus que depuis 1945 le cinéma retrouve ses possibilités, Buñuel plonge toujours plus profond dans la liberté surréelle, Resnais fouille tous les possibles et enrichit l'écran de la liberté des bandes dessinées qui rendent ainsi ce que le cinéma leur avait prêté, les Tchèques touchent de la caméra l'angoisse de notre monde concentrationnaire et Lester, l'héritier de Fields, détruit jusqu'à la dernière parcelle de l'anecdote.

L'objet, le geste, le signe, l'invisible, la complexité, l'exaltation sont les sujets du cinéma de demain. Mais aussi du récit écrit. Si Michel Leiris n'a pas encore pu instaurer un dialogue avec le public (bien que le livre de poche...) c'est par le cinéma que ce public viendra à ce qu'il considère aujourd'hui comme une lecture difficile et qui, en réalité, est plus proche de lui que toute autre lecture. Le cinéma est image (il faut de temps à autre enfoncer des portes qui semblent ouvertes et qui ne le sont pas), il est donc plus actuel, plus directement « proche » du public ; c'est pour cela que toute « audace » au cinéma a des chances d'instaurer le nécessaire dialogue.

Luc Moullet

1 Le cinéma innove la première fois qu'il reprend à son compte et avec succès une forme du récit romanesque. Cette transposition est difficile à concevoir, à réaliser : elle constitue une création authentique. Il a certainement innové par rapport au récit du roman. Mais comme toutes les bonnes innovations sont faites pour passer comme une lettre à la poste, on ne se souvient que des innovations ratées. Par exemple, Alfie parle au public, mais ses amies, pourtant situées entre lui et le public, ne l'entendent pas alors que nous l'entendons. D'où notre gêne, le sentiment que ces filles sont bêtes, qu'Alfie les méprise. Cette innovation est due au fait que le film comprend plusieurs bandes, une image et plusieurs sonores, qui toutes peuvent raconter en même temps des choses différentes et que le ruban unique du roman ne peut raconter qu'une chose à la fois, sinon par calembour : mais alors c'est le même ruban qui se dédouble. Au roman, le contrepoint succède au point. Au ciné, ils peuvent être simultanés. Innovation due à la supériorité de nature du cinéma. Je doute qu'il existe une innovation qui ne soit pas engendrée par cette supériorité de nature (et d'ailleurs ça ne me paraît pas intéressant de le savoir) : le récit du roman a quand même eu cinquante fois plus de temps pour innover que le ciné, qui, de plus, tend à négliger pour innover ailleurs.

2 Un procédé littéraire ou filmique, en soi, me procure une absence d'impressions identique. Les impressions dépendent du talent avec lequel on se sert du procédé, non pas du fait qu'on le trouve dans un roman ou dans un film. C'est vrai maintenant que le ciné a repris tous les procédés du roman. En 1910, un flashback m'eût évidemment bien plus impressionné au ciné qu'au roman.

3 C'est l'explication la plus séduisante. Mais le fait que le roman classique reste le plus abondant oblige le ciné à s'en écarter : ciné et roman suivent la même voie.

4 Dès que j'aperçois un roman, je change de trottoir. En effet, notre temps est, hélas, celui de la spécialisation, et je n'ai pas la possibilité ni le droit de parler d'un roman, car il est matériellement impossible pour un être humain de suivre sérieusement l'évolution à la fois du ciné et du roman. Je préfère me voiler la face devant tout roman ou tableau célèbre : je les verrais mal. Jean-Louis Curtis devrait bien en faire autant quand il veut voir un Godard.

Mon expérience du nouveau roman ne vaut donc rien : page 3, comme tout le monde.

Il doit s'agir de balbutiements qui seront intéressants à étudier dans vingt ou cinquante ans, lorsque seront écrites les premières œuvres du genre, car ils

serviront à établir le cheminement de la pensée qui aura abouti à cet achèvement. Influence sur le film ? Directe et malheureuse lorsque les romanciers sont passés au ciné. Indirecte peut-être, mais je ne l'ai pas vue. En fait le roman le plus nouveau n'est sûrement pas le trop célèbre « nouveau roman ». Nous découvrirons qui il fut dans vingt ans, comme par le passé.

5 Le genre romanesque dans le roman : non. Si je voulais faire un roman, je le mettrais tout cru dans un film, ainsi que d'autres choses. Je ne sens pas l'utilité de choisir un mode d'expression aussi limité.
Le genre romanesque au cinéma : oui, mais par moment seulement.
De brusques éclairs de « romanesque » dans une matière moderne peuvent donner d'intéressants effets.

6 Que pensez-vous de l'évolution de l'homme depuis 1615 ?
Ce sont des films-romans dans la seule mesure où les réalisateurs retrouvent la même liberté que le romancier. On pourrait aussi bien dire des films-sculptures. Un point commun, pourtant, le monologue intérieur du héros ou de l'auteur.

7 C'est bien fait. Il n'y a pas de dialogue romancier-lecteur car le romancier **propose.** Le lecteur lit, mais n'a pas à réagir : on ne peut discuter le fait que ce qui est écrit a été écrit. Mais le cinéaste **impose,** le lecteur peut nier que ce qui a été filmé est vrai. Il peut s'interroger sur le degré, la nature de cette vérité. Le dialogue, la dispute sont ici choses normales.

8 Je verrai bien.

Marcel Moussy

1 Comme vous y allez ! Il faudrait des mois, et la matière d'un essai pour répondre à votre questionnaire.
Soyons donc systématiques. Et tout d'abord, où trouver un répertoire des « modalités du récit romanesque », sinon dans « Ulysse » dont chacune des dix-huit sections utilise un procédé narratif différent, et qui reste, cinquante ans après sa parution, le seul bréviaire technique du parfait romancier.
En le parcourant au hasard, on trouve parmi ces procédés : le **catéchisme** (étymologiquement « faire retentir » la vérité par questions et réponses), utilisé au cinéma dans les interviews avec questions (« Les 400 coups », « Une femme mariée », « Masculin féminin » et bien d'autres) ; le **narcissisme,** procédé dont Truffaut nous annonce des exemples dans « Fahrenheit 451 » et dont procèdent, élargis à une attitude d'esprit, les films de Skolimowski ; la **dialectique** (entrevue avec le directeur de journal dans « Le Chat dans le sac », ou scène des étudiants léninistes dans « La Guerre est finie ») ; le procédé **labyrinthique** (« L'année dernière à Marienbad », bien sûr)... Ne poussons pas plus avant. S'il est certain que la technique **hallucinatoire** ou le procédé de la **fugue** ont été utilisés par le cinéma, il faudrait chercher davantage pour citer des exemples de séquences **péristaltiques** (enveloppantes) ou **enthymémiques** (construites selon un syllogisme dont manque le premier terme). Cela tient simplement à ce que l'esprit exhaustif de Loyce avait par avance tout exploré. Il est probable qu'aucune des concordances citées ne relève d'une influence directe. Il se trouve seulement qu'une forme d'expression qui se développe avec un décalage de cinquante ans par rapport à une autre, le fait selon des « catégories » inhérentes à l'esprit humain.
J'ai laissé volontairement de côté, pour la fin, les deux procédés romanesques les plus opposés : la **narration** traditionnelle, et le **monologue intérieur,** que Joyce a, sinon inventé, du moins utilisé dans toute son ampleur.
1) Exemple du premier (le tout début d'« Ulysse ») : « Majestueux et dodu, Buck Mulligan parut en haut des marches, porteur d'un bol mousseux sur lequel reposaient en croix rasoir et glace à main. L'air suave du matin gonflait doucement derrière lui sa robe de chambre jaune, sans ceinture ».
Son équivalent cinématographique (probablement en un plan) concernerait essentiellement la **bande-image.**
2) Exemple de monologue intérieur : la fin du livre, soliloquée par Madame Bloom : « ... et alors il m'a demandé avec les yeux de demander encore oui et alors il m'a demandé si je voulais oui dire oui ma fleur de la montagne et d'abord je lui ai mis mes bras autour de lui oui et je l'ai attiré sur moi pour qu'il sente mes seins tout parfumés oui et son cœur battait comme fou et oui j'ai dit oui je veux bien Oui ».
A cette convention littéraire selon laquelle l'auteur a pu capter un monologue inaudible, le cinéma peut répliquer par l'enregistrement intégral du monologue sur la **bande-son.** Mais la bande-image reste libre, soit de s'en tenir à la situation réaliste : Madame Bloom au lit, soit de la projeter dans une toute autre situation, neutre (elle fait son café) ou dramatisée (elle est dans les bras d'un autre homme), sans parler du passage possible d'un troupeau d'éléphants. C'est de ce décalage éventuel entre le son et l'image avec toutes ses variantes : contrepoint ou contraste, que le cinéma contemporain tire sa plus grande souplesse de narration.
Toutefois, la voix « off » n'est trop souvent qu'un commentaire psychologique utilitaire, ou un simple récit narratif traditionnel « illustré » par l'image.
En bref, le cinéma n'a pas encore utilisé toutes les ressources de ce langage intérieur a-logique et inarticulé, tel que l'ont pratiqué les maîtres du genre : Joyce et Faulkner. Et je rêve d'un cinéaste qui prendrait intégralement le monologue de l'idiot dans « Le Bruit et la Fureur » et se dirait : « Très bien. A moi de fournir la colonne de gauche ! »
Excellente occasion de s'attarder un peu sur Faulkner. Cet écrivain régionaliste le mérite bien, malgré son grand mépris du cinéma. C'est parce qu'il était bien de son village (Jefferson, Mississipi), parce qu'il a passé des heures sur les marches du drug-store à écouter les ragots racistes du coin, et parce que en même temps il était visionnaire, qu'il a pu créer ce que j'appellerai un style de **commérage épique,** l'auteur donnant l'impression que les propos rapportés ont déjà été déformés par plusieurs transmissions orales. D'où ces « peut-être », ces « sans doute », ces « ou bien », toutes copules hypothétiques qui déconcertent la caméra, laquelle ne peut montrer que ceci « ou » cela. Si « Pylone » de Douglas Sirk est un bon film, ce n'est qu'un schéma simplifié de la fable faulknérienne. Il y manque cette indécision, ce flou, cette grandeur qui tiennent justement au pouvoir d'une certaine rhétorique verbale.

2 Tout votre questionnaire repose sur la contamination actuelle du cinéma par la littérature.
A l'origine, le récit cinématographique se distinguait nettement du roman par son déroulement linéaire et chronologique et par les éléments de transposition qu'étaient : l'emploi du noir et blanc, la distanciation des cadrages et le mutisme des personnages. Le réalisme psychologique en était donc forcément absent.
Deuxième phase avec l'irruption du parlant : une imitation du théâtre avec prédominance du discours.
Troisième phase contemporaine : un cinéma subjectif et introspectif. Pour introduire le passé, il suffisait au romancier d'un verbe ou simplement d'un temps de narration. Le cinéma a commencé maladroitement par ces fondus interminables accompagnés d'un signal musical (cf. « Le Diable au corps »). Aujourd'hui un flashback ne s'annonce plus. Il a évidemment un pouvoir de choc plus grand que dans le roman, encore que le romancier moderne ait lui aussi supprimé toutes les précautions oratoires. Si ce dernier garde l'avantage de pouvoir imbriquer constamment le passé au présent par le simple jeu de la syntaxe, le cinéaste dispose de ce décalage déjà signalé entre perception sonore et perception visuelle. Alain Resnais est ainsi passé maître dans l'art de juxtaposer une continuité sonore présente à de brefs rappels du passé ou à la visualisation de craintes ou de désirs. A ce niveau de complexité, le récit cinématographique trouve une spécificité inégalable.
A l'opposé de cette tentative de coller au plus près d'un courant de conscience, l'ellipse permet des raccourcis fulgurants. Le passage « cut » d'un lieu à un autre pour quelques secondes seulement, la succession instantanée de temps forts créent un sentiment de

liberté, de puissance, que le récit romanesque donne rarement.

3 Le renouvellement du roman moderne ne date de Proust, de Joyce, de Kafka, de Faulkner et de Céline. Il s'est donc fait parallèlement au développement du cinéma. Depuis ces grands novateurs, la technique du roman n'a guère évoluée. Ils en ont momentanément (?) épuisé les ressources. Par contre il est certain que le behaviorisme de Dos Passos ou la brièveté cursive d'Hemingway doivent beaucoup à une influence, même inconsciente, du cinéma. Comme le traitement par séquences de la plupart des romans policiers contemporains. Et l'évolution du style narratif de Marguerite Duras — notre plus grand romancier actuel — depuis « Barrage contre le Pacifique » jusqu'au « Vice-Consul » trahit également le passage du Malin et de sa caméra invisible.

4 En ce qui me concerne, je me souviens d'avoir vu « La Ruée vers l'or » avant d'avoir lu mon premier roman, « Croc-Blanc », de Jack London. A ce niveau inconscient, plutôt que d'influence, il faudrait parler d'osmose, d'incubation.

Quand vingt ans plus tard, j'ai ressenti l'urgence d'écrire mon premier roman « Le sang chaud », c'est parce qu'un certain nombre d'images s'imposaient à moi, entre autres celle d'un jeune garçon regardant par le trou d'une persienne la vieille dame d'en face en train de brûler ses souvenirs. Peu à peu, autour d'un certain nombre d'images-clés, des scènes s'organisaient. Jusqu'ici, même processus créateur que chez l'auteur de films.

Mais pour ce qui est de la technique, je n'ai pas pu m'astreindre à une narration objective : ce qu'on voit, ce qu'on entend. Mes personnages étaient peu loquaces, donc peu révélateurs d'eux-mêmes. Et j'en savais tellement long sur eux, que je ne pouvais me tenir à distance. Il fallait qu'insensiblement non seulement je m'en rapproche, mais que je finisse par les pénétrer et par les habiter. Disons que mon petit zoom romanesque pouvait aller au delà du gros plan et passer à l'intérieur des personnages.

5 C'est très simplement que j'ai été amené à travailler pour le cinéma. Après avoir vu les émissions de télévision de la série « Si c'était vous », que j'écrivais pour Marcel Bluwal, François Truffaut, que je ne connaissais pas, est entré en rapport avec moi pour me demander de collaborer au scénario des « 400 coups ». L'année suivante, le producteur Jules Borkon m'a proposé de mettre en scène « Saint-Tropez blues ».

6 Depuis que je travaille pour le cinéma (et la télévision) je n'écris plus de romans. Je crois que si un sujet de roman s'imposait à moi, je serais plus embarrassé que jamais par cette question fondamentale de « distance » à prendre vis-à-vis des personnages. Godard l'a déjà fait remarquer. L'avantage du cinéaste, c'est qu'une fois choisis ses décors et ses acteurs, il se trouve devant un ensemble « donné ». Quel que soit son cadrage, c'est toujours un fragment de ce « donné » qui se retrouvera sur sa pellicule.

Alors qu'à partir d'un sujet, le jeune romancier conscient de son art est confronté à une angoissante pluralité de choix quant aux moyens à employer.

7 Disons que pour un romancier, devenir metteur en scène est une libération. Libération d'un dur labeur solitaire que l'on s'impose contre toutes les tentations de la vie affective, familiale ou sociale. Dans son discours de Stockholm, Faulkner a parlé de ce « travail d'une vie passée dans la souffrance et la sueur de l'esprit humain, non pas pour la gloire et encore moins pour le profit, mais pour créer à partir des matériaux de l'esprit humain **quelque chose qui n'existait pas auparavant »**.

Tel est le lot du romancier. Le cinéaste, lui, dispose de matériaux vivants, les acteurs, il est soutenu par une équipe et contraint par une discipline extérieure (les horaires) et enfin, il a devant lui, ce fameux « donné » du monde qui lui permettra de toute façon d'échapper au manque d'invention.

Mais cette facilité même est un danger : celui de capter n'importe quoi avec la caution de l'authenticité. Si j'ai tiré un enseignement de mon expérience de metteur en scène, et plus généralement d'homme de spectacle, c'est bien celle-ci : tout ce qui relève du cinéma-vérité est une foutaise de pseudo-créateurs impuissants, à renvoyer au plus vite dans la rubrique reportage ou ethnographie.

Si la tentative était justifiée à l'époque par une volonté de briser les conventions insupportables du cinéma dit « de qualité », elle a vite dégénéré entre les mains d'amateurs ravis de faire de la prose sans le savoir et de s'éviter tout **travail de conception**. Les vrais créateurs, eux, continuent de s'imposer des règles, d'inventer leurs propres conventions. Si « Pickpocket », « Jules et Jim », ou « Muriel » (le choix n'a rien d'exclusif) sont des œuvres, c'est parce qu'elles représentent **« quelque chose qui n'existait pas auparavant »**.

Je n'ai jamais eu l'occasion jusqu'ici de m'exprimer librement au cinéma, les deux films qui me tiennent à cœur restant à l'état de projets.

C'est donc à la télévision que je poursuis une double expérience 1) d'auteur, en écrivant des œuvres qui combinent une souplesse narrative avec une certaine théâtralité. Cela a donné « Le scieur de long » (1963) et cette année « 60 000 fusils », mis en scène par Marcel Bluwal. 2) En tant que metteur en scène, j'essaie de revenir à un cinéma débarbouillé de littérature, fondé sur le mouvement et la transposition, dans un esprit de comédie burlesque. Après deux courts métrages, j'espère cet été tourner un moyen métrage, « Le Week-end » avec pour co-auteur et acteur principal Pierre Richard. Les deux tentatives ont en commun une volonté d'échapper au réalisme de « la caméra explore la rue ».

8 Je ne vois rien de bien nouveau dans les tendances du cinéma américain contemporain, surtout depuis la disparition du genre qui l'honorait le plus : la comédie musicale.

Par contre, quelque chose bouge en Europe, comme l'a illustré récemment votre « Semaine des Cahiers ». Il est certain que l'ensemble des films projetés traduisait les préoccupations communes à toute une génération, et que la plupart d'entre eux comportaient une large part autobiographique. En ce sens, ils étaient certes l'équivalent de « premiers romans ». Mais après avoir « raconté sa vie », on ne peut poursuivre qu'en « racontant des histoires ». C'est seulement à ce second stade que se dégageront les véritables créateurs, ceux qui seront capables de dominer leur expérience personnelle et de la transformer en vision du monde.

Encore que l'on puisse envisager une double lignée de cinéastes : l'une selon Rousseau (penchée sur soi), l'autre selon Balzac (ouverte au monde).

9 Je crois que l'audience accrue du cinéma vis-à-vis de la jeunesse, aux dépens du roman, tient d'abord à certaines raisons pratiques :

— Chaque année, les nouveaux films se chiffrent par centaines, les nouveaux romans par milliers.

— Un premier film, même distribué dans les conditions les plus médiocres bénéficie d'un minimum de publicité. Un premier roman sort dans un flot anonyme de publications.

— Les critiques cinématographiques voient tous les films. Les critiques littéraires ne lisent que quelques romans.

— A la vitrine du libraire, les nouveaux ouvrages sont littéralement submergés par les innombrables rééditions des livres de poche.

— La lecture d'un livre difficile est sans cesse menacée par toutes les sollicitations du monde extérieur, alors qu'une fois enfermé dans une salle on verra le film le plus rébarbatif.

Sur le plan de la distribution et de la consommation, les romanciers ne sont donc pas gâtés. Il faut vraiment que leur public les cherche. Or, toutes les stimulations publicitaires nous habituent à n'aller que vers ce qui nous est proposé. D'où la frustration du romancier : « J'aurais aimé être quelqu'un de populaire ; j'aurais aimé être lu par un très grand nombre de gens » avoue Le Clézio, l'un des rares jeunes romanciers qui se soit pourtant dégagé du peloton.

Si la rencontre est donc facilitée entre l'auteur de films et son public, il n'en reste pas moins que pour qu'elle se prolonge et se renouvelle, des correspondances profondes doivent entrer en jeu. Si l'audience de Godard est plus

large que celle de n'importe quel romancier de sa génération, c'est que son œuvre représente et reproduit sans cesse une image de la discontinuité, des incohérences, des contradictions, du chaos mental et moral de l'époque. Et pour traduire cela, le cinéma est sans doute la forme d'expression privilégiée. Si malmenée, si distendue qu'elle ait pu être, la forme romanesque conserve malgré tout un reflet, un reliquat irréductible des grandes époques harmonieuses et ordonnées qui l'ont vu naitre.

10 Si, comme le prétend Lelouch et ce dont je doute, la simplification de la technique permet un jour de faire un film au prix de revient d'un cahier d'écolier, alors on verra éclore autant de mauvais premiers films que de mauvais premiers romans.

Et seuls survivront — j'enfonce une dernière fois le clou du père Faulkner — ceux qui nous montreront « quelque chose qui n'existait pas auparavant ».

Jean-Daniel Pollet

1, 3, 4 Cinéma et roman vivent la même histoire, tentent, chacun à leur manière, périodiquement, et en s'influençant réciproquement, de remédier à « la satiété des formes connues », en particulier par des modifications dans la technique du récit. Ils sont témoins et instrument de l'évolution de la sensibilité et des connaissances. Savoir si tel ou tel procédé de récit a été inventé par un romancier ou un cinéaste, par Dos Passos, Robbe-Grillet ou Resnais... Tout de même il semble que les techniques de récit du roman soient très en avance (si en avance veut dire . remédiant mieux à « la satiété des formes connues ») sur celles du cinéma (pour des raisons essentiellement économiques mais aussi à cause de la « concurrence » du cinéma, de cette « urgence » que vous évoquez). La nécessité, pour le cinéma, d'un renouvellement équivalent, n'empêche pas que l'influence de ces nouvelles techniques soit (sera) très longue à se faire sentir sur le récit filmique (en dehors d'exemples isolés) parce que le metteur en scène n'a pas la liberté du romancier.

2 Un flashback dans un film et un retour en arrière au cours d'un roman ne peuvent évidemment procurer la même impression, mais ils ont la même signification.

5 Quel cinéaste, s'il était amputé de sa caméra, ne songerait immédiatement à saisir un stylo ?

6 S'il est vrai que les jeunes cinéastes réalisent aujourd'hui de véritables films-romans, les romanciers, eux, semblent écrire de véritables romans-films. On en revient donc à constater une influence réciproque croissante de la littérature et du cinéma. Mais un cinéaste n'a pas, en général, la nostalgie de l'écriture.

7 De toute façon il ne s'agit pas de chercher à établir un dialogue avec le public. Le rôle du public est d'accepter ou de refuser un spectacle ou un film qu'on lui propose. Là, il est souverain. Mais toute œuvre est avant tout le monologue d'un homme seul. Cet homme peut vouloir être aimé d'un public sans chercher à établir un dialogue avec lui.

8 L'avenir à court et à long terme ont en commun d'être totalement imprévisibles. Nous connaissons très mal les forces qui sont en jeu, et pas du tout celles qui doivent vaincre.

Eric Rohmer

1 Non, et pourquoi l'aurait-il fait ? Il ne lui appartient pas plus d'innover en matière de récit que de réformer la langue française. S'il a apporté du neuf, ce n'est certainement pas en ce domaine-là. D'ailleurs, le cinéma n'a jamais rien inventé, en quelque domaine que ce soit. Il s'est borné à ouvrir à l'art son domaine à lui, domaine qu'on croyait fermé à l'art. Il a permis de faire de l'art avec quelque chose qui était le contraire de l'art : la réalité. C'est là l'important : ce n'est pas la poursuite illusoire d'un nouveau mode de récit.

2 Il s'ensuit que le cinéma est, en apparence, tout à fait semblable aux autres arts — dont le roman — mais, au fond, tout à fait différent. Le récit, au cinéma, fait violence au désordre fondamental de la réalité sensible, alors qu'en littérature il prolonge, de la plus naturelle façon, les pouvoirs des mots et de la syntaxe. Au nombre de ces pouvoirs est celui, par exemple, d'exprimer le passé : l'image cinématographique brute, en revanche, est toujours au présent.

3 Oui, grosso modo, de même que l'invention de la photographie a précipité l'évolution de la peinture. Le cinéma a déchargé les autres arts de leur mission informative, il les a purifiés, prenant à son compte leur impureté — qui est sa pureté. On conçoit qu'il ait plus de parenté avec les formes classiques, impures, qu'avec les formes trop pures d'aujourd'hui.

4 Les tentatives actuelles de renouvellement du roman me paraissent remonter à Proust, Joyce ou Kafka, contemporains, comme on sait, de Griffith. Ces trois auteurs ont eu, jusqu'ici, peu d'influence vraie sur le devenir du cinéma. Et le cinéma est désormais assez grand pour se passer des influences.

5 J'essaie de faire des films sur des romans que je suis incapable d'écrire, ou qui ne sont pas à écrire. Mais je ne crois pas, pour autant, que le cinéma soit un art mineur et donc plus à ma portée. Là est le paradoxe, qu'on ne peut résoudre qu'en marchant, c'est-à-dire en faisant des films.

6 Je ne pense pas que les films actuels — même ceux de la N.V. — soient plus proches du roman que ceux de Griffith ou de Stroheim. La dimension romanesque, par exemple, fait généralement défaut à Godard — qui brille par d'autres mérites. En revanche, on trouve une tentative de rajeunir le récit, non pas artificielle et « plaquée », mais liée à un regard neuf du cinéaste sur le monde dans « Les Godelureaux », « Adieu Philippine », « Education sentimentale », « La Vie à l'envers », « Au Hasard Balthazar ».

7 Même si le roman n'a qu'un lecteur et le film qu'un spectateur, il y a dialogue.

8 En ce qui me concerne, je l'envisage quant à moi. Etant occupé à tourner mes « contes », ce sont des problèmes de récit que j'ai d'abord à résoudre. Prêchant pour ma paroisse, je serais tenté de penser que cette voie de la dimension romanesque est non moins féconde que celle du lyrisme ou de la théâtralité. Je suis certain que les structures du récit cinématographique vont être bouleversées — et sont déjà en train de l'être — mais « sua sponte », sans aucun appui ou modèle étranger. Il est plus facile au romancier de décrire le monde mental que le physique. Pour le cinéaste, c'est l'inverse ; mais, étant donné que la difficulté fait le prix de la chose, il est normal que nous soyons de plus en plus curieux d'aller au delà de ces apparences contre lesquelles l'image brute nous fait buter. (Et j'appelle le mental, le mental, c'est-à-dire, sur l'écran, une pure virtualité et non pas telle image décrétée « subjective » par un acte abusif d'autorité.) Je crois que cette exploration du monde intérieur ne fait, au cinéma, que commencer, et secouera de soi-même toutes les vieilles ficelles, recettes et conventions du récit.

Joseph von Sternberg

Il n'y a aucun rapport entre la qualité d'un film et celle d'un roman.

Jean-Marie Straub

1 Lumière, Griffith, Ford, Lang, Murnau, Renoir, Mizoguchi, Sternberg, Rossellini, par exemple, ont toujours innové. Eisenstein, Kurosawa, Welles et Resnais, par exemple, non.

2 Dans le cours d'un film qui est un film, le « flashback » n'existe pas : on passe toujours (que ce soit à l'intérieur d'une « séquence » ou bien d'une à une autre « séquence ») avec ou sans fondu, d'un plan **bioscopique** à un autre plan bioscopique, c'est-à-dire d'un bloc de pur **présent** condensé à un autre bloc de pur présent condensé, éphémère (la mort au travail, comme dit l'autre).

3 Oui, peut-être.

Peut-être aussi que c'est le cinéma qui a inventé le « nouveau roman » ; il a bien inventé le brechtisme (Chaplin, Hawks, Mizoguchi et surtout Ford, le plus brechtien), si ce ne sont

les Grecs ou Corneille ou, si on en croit B.B. lui-même, Shakespeare.

4 a) Je les ignore sauf Butor ; et sa « Modification » me tente...

b) Seulement par exemple sur les films de Peter Lilienthal (à l'émerveillement de maints critiques de son pays !). « Nicht versohnt » par contre doit, par hasard, au moins autant à « Tartuffe » (1) et à Salvador Dali qu'à Heinrich Böll, sinon tout au bioscope.

5 Non et non. Fontaine, je ne boirai jamais de ton eau.

6 a) C'est l'européen (mais moins le tchèque), qui est devenu ce que l'américain a été pendant longtemps : la tête chercheuse du cinéma, comme dit Rivette. Depuis les derniers films de Boetticher, le cinéma américain (newyorkais compris, sauf « Echoes of Silence ») tourne à vide (Fuller), piétine, parodie, plagie et même, comme Nicholas Ray (qui vient même, dit-on, d'accepter de faire une méchante besogne pour Atlas-Film, Duisburg) trahit et se renie. (Même Hitchcock, Hawks, Walsh, me semblent piétiner un peu, alors que Chaplin, Lang, Renoir, Rossellini, par exemple, n'ont jamais craint de se faire insulter à chaque nouveau film.) Deux exceptions : Jerry Lewis, peut-être, et John Ford qui après avoir conduit le cinéma américain à son apogée (« Two Rode Together », « The Searchers » et « Horse Soldiers ») et avoir précipité sa chute (« Liberty Valance », « Cheyenne Autumn »), vient de le sublimer, comme on sait : « Seven Women » !

b) Qu'est-ce qu'un film-roman ? « Prima della rivoluzione », « Rysopis », par exemple ? Pourquoi pas. Mais « Voyage en Italie », déjà...

7 Oui. Godard, sans doute. Parce que le privilège du cinématographe est de pouvoir, comme il dit, faire la navette entre la vie et l'art, le rêve et la réalité, la réalité et la fiction, la poésie et la prose, et que celui-là, Godard, la fait le mieux et le plus souvent, la navette. Hitchcock aussi (bien que ça n'aille pas tout à fait jusqu'au niveau du dialogue), et Bresson sans doute... Et on pourrait sans doute citer d'autres jeunes cinéastes que Godard, si tous les films naissaient, comme tous les romans, libres et égaux en droit — au lieu d'être livrés (hélas ! même dans les pays d'Europe Orientale) à un système d'oppression capitaliste, souvent appuyé par la presse.

8 Le roman occidental, par exemple, est déjà plus vieux que Baudelaire quand il avait mille ans. Le cinématographe est un peu plus jeune et de tous les arts, comme dit Lénine : celui qui nous importe le plus.

(1) De l'auteur du « Bourgeois Gentilhomme » et non de celui de « Nosferatu ».

Carlos Vilardebo

Il semble que le cinéma dans ses premiers temps ait eu des modes de récit très souples, puis qu'il se soit tourné dès l'usage du parlant, vers les formes traditionnelles du roman. Mais ce récit au passé simple ou à l'imparfait que le cinéma empruntait au roman, ce récit était restitué au présent. Car l'image en mouvement est perçue dans son immédiateté et saisie comme actuelle, même si elle reproduit un geste que l'on sait situé dans le passé. Sur un écran, toute chose est vue « se passant ». Il y a donc, c'est évident, un problème de conjugaison qui sépare nécessairement le cinéma du roman.

Le récit cinématographique en rejoignant une convention narrative et en délaissant tout ce qu'en tant qu'art magique il pouvait avoir en propre, l'irrationnel, a, la plupart du temps, été en deçà du roman. Le flashback n'est qu'une manière de déplacer le spectateur en arrière ou en avant, et de le placer devant un nouveau présent. C'est le spectateur qui se transporte dans le temps, non le récit. La simultanéité n'a jamais été vraiment donnée, sauf dans les moyens artificiels de la séparation de l'écran ou dans la surimpression.

Sa véritable émancipation, le cinéma la trouverait dans la souplesse des conjugaisons de son écriture, c'est-à-dire dans la libération du carcan imposé par l'image toujours « réelle », même si elle est complètement dégagée de la réalité. Parvenir à éviter la « présence » de l'image qui lui donne son temps « présent »... oui, mais !

Il y a donc un problème de temps, et un problème de signes. Pichette disait un jour : « Tu en as de la chance. Si je veux décrire une rose, il me faut trouver tout l'assemblage de mots justes ; toi, tu la montres, et cela est suffisant ». Ce qui est vrai et faux. Car, montrer une rose, c'est montrer une chose banale qui sera perçue ou non. Il me faut montrer cette rose de manière à provoquer l'attention sur elle, et à forcer le regard vers une perception déterminée ; il me faut surimposer à la réalité rose la rose ressentie par moi ; et je n'y parviendrai jamais tout à fait. Car le seul moyen qui m'est donné pour le faire est de montrer ce qui est « présent » devant l'appareil : la rose. (Comme dirait Gertrude Stein : A rose is a rose is a rose is a rose...)

Il est évident que cinéma et roman se sont influencés réciproquement. Les procédés du roman moderne sont aujourd'hui ce que pourraient être les modalités d'un récit cinématographique poussé à sa perfection. Dans cette écriture au présent, dans cette écriture « neutre », le monde est jeté sous nos yeux tel que le regard peut le saisir avant que la conscience s'entremette. Et il nous est restitué dans son épaisseur, avec ses évidences et ses halos, ses parts d'ombre et de lumière, enfin avec la multiplicité de ses durées.

Celui qui fait des films, comme celui qui fait des romans, se trouve placé aujourd'hui devant un choix qui jusqu'ici ne lui avait jamais été offert : ou bien obéir aux formes classiques du récit, ou bien tenter un langage moderne. C'est assez dire combien le problème de la forme apparaît comme essentiel.

Le véritable instrument d'un cinéma dit moderne ne devrait pas être la logique, mais l'imagination déclenchée comme en poésie par un assemblage détonant. Dans le récit filmé classique, le montage est de nature fonctionnelle : les images se succèdent avec un but précis de compréhension dans une ordonnance pressentie par le spectateur. Au contraire, dans un montage moderne, l'enchaînement est imprévisible. Et ce n'est plus tant ce qui assemble les images qui compte, que la densité et la beauté propres à chaque image. Les rapports d'une image à l'autre ne sont plus de sens mais de mouvement, de couleur, on pourrait oser dire de musique. Les plans ne sont plus liés par des raccords, mais par des « impulsions ». Un montage moderne est plein de chutes, de rebondissements, de notes brèves et de note tenues, sans préméditation de sens. Il est une écriture discontinue. Et cela me semble être le seul procédé qui permette actuellement d'exprimer la diversité des temps.

Ce sont les ruptures de rythme dans le roman de Pierre Jean Jouve, « Paulina 1880 », qui m'ont séduit au delà de l'histoire. L'économie et la justesse percutante du langage de Jouve me semblent essentiellement cinématographiques et modernes : « des scènes brèves prises dans une construction serrée »...

De même, ce qui m'a attiré dans les « Iles » c'est l'aspect chronique du récit de Melville. Cela me permettait de raconter une histoire du XIXe siècle qui n'était pas linéaire mais avançait par à-coups. Le film est donc, au présent, un récit situé dans le passé, mais passé imaginé ou redonné par les personnages, et dont il ne demeure inévitablement que des éclats, dans une lumière incertaine.

Le cinéma est en train de perdre un peu partout son écriture chronologique, bien qu'il reste une tradition très vive du cinéma hollywoodien. Nous devons beaucoup à Resnais et bien sûr à Godard. Ils nous ont fait percevoir des formes de récit nouvelles et qui ne seront sans doute appliquées avec science et conscience que dans dix ans.

Les méthodes « conventionnelles » du cinéma ne sont pas condamnables ; elles ont donné et donneront des œuvres remarquables. Mais elles ne sont qu'une partie des possibilités du cinéma. Un écrivain qui utilise une écriture moderne peut éprouver un immense plaisir à lire un roman du XIXe siècle. Celui qui fait des films aujourd'hui peut adorer en tant que spectateur le film hollywoodien, mais il ne lui sera possible en tant qu'auteur que de réaliser un film « moderne ». Car cinéma et époque ne sont pas séparables.



ADO KYRON : « CETTE FOLIE MAGIQUE DU CINEMA QUE STERNBERG, VIGO, BUNUEL... » (« JET PILOT »).

LA VOIX DE RENOIR

Pour la première fois dans la presse écrite française, les Cahiers du Cinéma présentent dans leur numéro de janvier 1967, un supplément sonore (disque souple) consacré à Jean Renoir, et constitué de propos du grand cinéaste dits par lui-même.

A partir du 14 décembre,

l'équipe des CAHIERS DU CINEMA vous recommande de voir

LE REVOLUTIONNAIRE

de Jean-Pierre Lefebvre (Canada)

Prix de la Jeune Critique au Festival de Pesaro 1966

CINEMA DE LA PREMIERE CHANCE

«QUARTIER LATIN»

tous les jours sauf dimanche à 10 heures, midi et minuit.

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 2 novembre au 6 décembre 1966

10 films français

Les Cœurs verts. Film de Edouard Luntz. Voir dans notre nº 178, p. 61 : « Contingent 66 1 A » (Delahaye), et critique dans notre prochain numéro.

Le Deuxième Souffle. Film de Jean-Pierre Melville. Voir critique dans notre prochain numéro.

Les Enquiquineurs. Film de Roland J. Quignon, avec Francis Blanche, Marthe Mercadier, Gabriello, Michel Serrault, Michel Galabru. — Porte bien son titre, mais vaut, à titre de curiosité archéologique, comme le dernier rassis descendant de la grande lignée de la comédie française 50-55. — J.-L. C.

L'Espion. Film en couleurs de Raoul Lévy, avec Montgomery Clift, Macha Méril, Roddy McDowall, Hardy Krüger, Hannes Messemer. — Faux réalisme et fausse psychologie, par un homme qui feint d'en savoir trop, pour amener le spectateur au tiroir-caisse, comme les contre-espions bluffent pour en savoir assez. Depuis « Le Rideau déchiré », on n'ignore plus que Lévy n'a rien vu à Leipzig. Tandis qu'Hitchcock n'escamote aucune scène difficile (la démonstration mathématique), Lévy traite par ellipses les difficultés du scénario. Ainsi ne saurons-nous jamais comment fonctionne la chambre d'illusions où Clift est torturé, ni comment on obtient, pour tromper les Occidentaux, des blessures « graves, mais non mortelles », sur les agents de l'Est. — M. M.

La Nuit des adieux. Film en 70 mm et couleur de Jean Dréville, avec Gilles Segal, Nicolas Tcherkassov, Oleg Strijenov. — En deux heures dix, rien ne nous est épargné de la vie de Marius Petipa : il danse, il aime, il geint. Sa rencontre avec l'ignoble Tchaikovsky marque le couronnement de sa vie et de son œuvre. Tous deux cassent quelques noisettes ensemble, mais le ballet ne casse rien. Tcherkassov, quelque temps avant sa mort, promène tristement dans le cadre, trop étroit, sa belle et célèbre verticalité. Dréville, la co-production aidant, fait tout son possible pour mettre les petits pas dans les grands, mais la chère est triste (et chère, pour ce qu'elle est...). — A. J.

La Prise de pouvoir par Louis XIV. Film de TV en couleur de Roberto Rossellini. — Voir compte rendu de Venise (Fieschi), entretien avec Roberto Rossellini dans notre nº 183, pp. 17 et 25, et critique dans notre prochain numéro.

Soleil Noir. Film en scope et couleur de Denys de La Patellière, avec Michèle Mercier, Daniel Gélin, David O'Brien, Michel de Ré, Jean Topart. — S'il faut en croire la publicité, ce film scandalise la critique. Sauf nous, qu'il amuse plutôt. La Patellière est en train de devenir notre cinéaste chouchou. Comment résister à un homme qui, pendant un quart d'heure, se moque de ses propres « grandes familles », puis envoie son héroïne sur la si jolie petite plage du Sahara, jouer Pépée-la-Moquette ? Comment ne pas approuver Daniel Gélin lorsque, reniant les pamphlets misanthropes naguère interprétés pour Yves Allégret, las de vivre avec des parricides droguées, il gueule joyeusement : « Je veux épouser une française très riche, très conne, et catholique » ? Comment ne pas sourire au spectacle du méchant Michel de Ré fouettant à coups de cravache Michèle Mercier ? Comment ne pas aimer un personnage (Jean Topart) qui, mégot collé au coin des lèvres, vous supplie : « Je suis ignoble, n'est-ce pas ? Dites-moi que je suis ignoble ! » Cette continuelle parodie du sadisme à la mode fait de Pascal Jardin le seul dialoguiste humoreux de la présente génération. Dans dix ans, le ciné club Nickel-Odéon projettera ce film pour la scène où l'abject Topart est assassiné dans une poubelle, et pour l'inénarrable combat aérien où Michèle Mercier fait le coup de mitraillette. Il faut décidément saluer les contempteurs d'un cinéma qui faisait béer d'admiration la critique, il n'y a pas si longtemps. — M.M.

Le Solitaire passe à l'attaque. Film en scope et couleur de Ralph Habib, avec Roger Hanin, Jean Lefebvre, Sophie Agacinski, Teresa Gimpera, Gérard Tichy. — Les métamorphoses d'Hanin continuent : de tigre il devient pierre, passant de la poigne de Claude aux doigts de Ralph. Nouvelle erreur de mue : c'est le règne végétal qui conviendrait encore le mieux à ce héros qui plie mais ne brise pas. Ni ne brille, d'ailleurs : pour s'entourer de tels comparses falots, il faut au solitaire être bien masochiste. — J.-L. C.

Tonnerre sur l'Océan Indien (ou **Le Retour de Surcouf**). Film en scope et couleur de Sergio Bergonzelli, avec Gérard Barray, Antonella Lualdi, Geneviève Casile, Terence Morgan, Armand Mestral. — Ou « Le Retour de Surcouf », réalisé en même temps que la première époque (« Le Tigre des Sept mers »), par souci d'économie. Le brave malouin se fait piquer son frère par un cynique gouverneur anglais. Il n'aura d'ailleurs aucun mal à le récupérer, car le maître d'armes du film ne connait qu'une seule utilisation du fusil : le prendre à deux mains et s'en servir comme d'un bâton pour parer (fort mal) les coups de sabre corsaires. Devant une telle indigence, on regrette Errol Flynn et les cascadeurs américains. Ceux qui seront restés jusqu'aux dernières minutes seront récompensés par le seul beau plan du film, celui de la mort d'Antonella Lualdi. — M. M.

La Voleuse. Film en scope de Jean Chapot. — Voir critique dans notre prochain numéro.

8 films américains

Alvarez Kelly (Alvarez Kelly). Film en scope et couleur de Edward Dmytryk, avec William Holden, Richard Widmark, Janice Rule, Victoria Shaw, Patrick O'Neal. — Toujours paresseux et conformiste, Dmytryk suit le bœuf. Holden, mercenaire neutre, convoie pendant la guerre de Sécession le second nerf de la guerre, le corned-beef sur pied, pour le compte des nordistes. Widmark-le-sudiste kidnappe le cow-boy, et le convainc brutalement de voler le troupeau. Aucune idée de mise en scène dans ce pot-au-feu, mais une décontraction point indigne du décor de la Louisiane, et une salacité inattendue dans un western. — M. M

And Now Miguel (La Grande Escapade). Film en

couleur de James B. Clark, avec Guy Stockwell, Michael Ansar, Pat Cardi; Joe de Santis, Buck Taylor — Histoire de gosses destinée à un public débile, et non pas enfantin. Tout le charme de Disney est absent et l'insignifiance du sujet explique peut-être l'insistance du directeur de l'unique salle d'exclusivité programmant le film, qui, par deux fois durant la projection, m'a invité à m'en aller pour pouvoir fermer la salle dont l'assistance était réduite à deux spectateurs. — P. B

The Bible ou La Bibbia (La Bible). Film en 70 mm et couleur de John Huston, avec Michael Parks, Ulla Bergryd, Richard Harris, John Huston, Stephen Boyd. Voir dans notre précédent numéro, p. 10 (petit journal), entretien avec John Huston. — Huston a relevé la gageure : tenter un film personnel à l'intérieur de la très grosse production. Le résultat est honorable. Huston a réussi à mettre dans son film pas mal de sa matière, pas mal de sa manière, plus lui-même, étourdissant Noé, qui réalise une arche dont la mise en forme technique constitue le beau moment du film. Mais il y a bien des pépins, et certains ponts aux ânes étaient-ils franchissables ? Huston, lui, fait toujours son possible, mais Sodome sous les fanfreluches de Katherine Dunham (heureusement noyées sous des brumes charbonneuses) : c'est fichu. N'en sauvons que le chef d'un bouc. Puis, Abraham philosophant dans les ruines, c'est honorable pour l'ambition, mais également brumeux. Ambitieuse aussi est la suite, toujours sur Abraham, mais mieux menée, du fait du suspense y introduit (le sacrifice). N'empêche : Huston s'en tire toujours, qu'on sent très intéressé par la chose, parfois passionné, toujours jubilant. Il est vrai qu'il avait sous la main une idée à sa taille, la cruauté de Dieu (idée que la Bible lui offrait sur un plateau), et l'on comprend que « Positif » soit doublement satisfait par ce dernier film de leur grand homme qui, d'une part, reste fidèle à lui-même, de l'autre, rejoint ce qui est depuis toujours un de leurs grands thèmes : la dénonciation de l' « Idéologie Judéo-Chrétienne ». M. D.

Hitler (La Vie privée d'Hitler). Film de Stuart Heisler, avec Richard Basehart, Cordula Trantow, Maria Emo, Martin Kosleck, Berry Kroeger. — « Il ne faut pas réduire le supérieur à l'inférieur » disait Auguste Comte. Et la remarque suffirait à déconsidérer une entreprise qui se place d'emblée au niveau de l'inférieur : celui de l'explication, et qui plus est de l'explication par l'inférieur : le psychologique, voire le psychanalytique. Il y a plus. Il faut encore qu'Heisler réduise cet inférieur jusqu'à n'être plus rien du tout : explication inacceptable, et psychanalyse à quatre sous Que reste-t-il alors? Un portrait en creux d'un certain public américain, l'archétype de toute une série de scénarios basés sur un principe aussi aberrant ? Sans doute. Sans doute aussi un certain style dans la photo et la mise en scène : celui des films noirs de jadis où jadis Heisler excellait. Mais qu'importe ! Importent bien plus, en revanche, certaines réactions devant ce film. Celle, par exemple, qui consiste à le trouver réjouissant, brechtien, etc. C'est être bien sophistiqué et faire preuve de plus d'inconscience que de bonne volonté. — J. B.

One Million Years B.C. (Un million d'années avant J.-C.). Film en scope et couleur de Don Chaffey, avec Raquel Welch, John Richardson. — Elucubration joyeusement raciste de Michaël Carreras, l'homme fort de la « Hammer », où les Bruns et les Blonds vivent nettement séparés. La mixité du premier couple inter-racial (Welch et Richardson) provoque des étincelles. Hilarant dialogue en onomatopées Nombreux gags, pas toujours involontaires, et vaste zoo de monstres préhistoriques, animés par le grand Ray Harryhausen, qui semble s'être beaucoup amusé. — M. M.

The Russians Are Coming the Russians Are Coming (Les Russes arrivent les Russes arrivent). Film en scope et couleur de Norman Jewison, avec Carl Reiner, Eva Marie Saint, Alan Arkin, Brian Keith, Paul Ford. — En notre époque de révolution culturelle, la coexistence pacifique se doit d'avoir meilleur illustrateur que Jewison qui, aussi mal à l'aise que d'habitude (exceptons le « Kid »), rate deux scènes sur trois et ne trouve qu'en de rares occasions le « primarisme » de la comédie. Deuxième film à montrer aux gardes rouges. — P. B.

Strange Compulsion (Etrange Désir). Film de Jason Johnson et Irwin Berwick, avec Preston Sturges jr., Helen Melene, Shirlee Garner, June Olivier, Jason Johnson — Le voyeurisme peut être un grand sujet (cf. « Psycho ») aussi bien que le sujet d'un sous-produit vaguement porno comme ici. Le déballage de chair étant particulièrement triste, le héros semble vers la fin du film être lassé par les déshabillages de ses voisines et s'orienter plus franchement vers son psychiatre. Ce point de départ n'étant pas exploité, le film n'est rien d'autre que ce que l'on attend, c'est-à-dire le néant. A noter au générique la présence d'un Preston Sturges jr. qui manifestement n'a rien de l'auteur des « Voyages de Sullivan ». — P. B.

Torn Curtain (Le Rideau déchiré). Film en couleur de Alfred Hitchcock. — Voir dans notre nº 175, p. 14 (petit journal), entretien avec Brian Moore et critiques dans notre prochain numéro.

6 films italiens

AD 3 Operazione Squalo Bianco (AD 3 Opération Requin Blanc). Film en couleur de Stanley Lewis, avec Rodo Dana, Franca Polesello. — L'agent secret a un beau nom patricien, Andrius. Terry Benson, accorte complice et amie, ajoute la touche d'indispensable yankeesme. Ils rôdent autour d'un détonateur de machine à champignons. L'atome est partout. Finalement, après tueries, tortures, plongées, émergences et étreintes, les agens resteront doubles et les requins chagrins. — J. N.

L'Avventuriero della Tortuga (Le Flibustier des Caraibes) Film en scope et couleur de Luigi Capuano, avec Guy Madison, Rick Battaglia, Nadia Gray, Inge Schoner, Mino Doro. — Tout ce qui touche aux Caraïbes, à la Tortue et à l'époque de la Flibuste ne peut laisser indifférent. Regrettons d'autant plus la nullité persistante de Capuano, vétéran des tâcherons transalpins. Le plus drôle du film, outre trois monumentales erreurs de distribution, reste l'introduction d'Indiens égarés dans l'histoire, manifestement échappés de quelque sous-western italien. A fuir. — R. C.

Django (Django). Film en couleurs de Sergio Corbucci, avec Franco Mero, Loredana Nusciak. — Pittoresque des décors et des personnages secondaires, emphase du découpage et de la musique, incongruité des trouvailles, violence exacerbée et incrédibilité totale caractérisent l'esprit de ce « Django », tout à fait proche, on le voit, de celui des films de Leone. — J. B.

Mission Mortale Molo 83 (Objectif Hambourg Mission 083). Film en scope et couleur de Sergio Bergonzelli, avec Fred Beir, Gérard Blain, Anna Maria Pierangeli. — Où on apprend que les Hambourgeois aiment les hamburgers et où on retrouve le sympathique et triste Gérard Blain aux prises avec les savants secrets des agents matheux et fiancé à la traitresse Anna-Maria Pierangeli. Mais il est encore trop tard pour sauver cet objectif qui ne l'est pas. — J.-P. B

Shadow of a Colt ou In the Shadow of a Colt (Un mercenaire reste à tuer). Film en couleur de Gianni Grimaldi, avec Stephen Forsyth, Conrado Sanmartin, Anne Sherman — Histoire de ne plagier Kurosawa ni Sturges, Grimaldi commence par escamoter les six premiers mercenaires. Le dernier mettra une heure et demie à résister aux assauts, pachydermiques pourtant, de la mise en scène. Prix orange au gunman Duke, le plus malchanceux, puisque tour à tour gravement blessé, délaissé

par sa femme, abandonné par sa fille. — J. N

Un amore (La Garce inconsciente). Film de Gianni Verdugo, avec Agnes Spaak, Rossano Brazzi, Gérard Blain. — De l'admirable roman de Dino Buzzati, l'un des plus beaux de la littérature italienne contemporaine, un tâcheron de bas étage gâche les atouts les uns après les autres. La fantastique « prise de possession » du livre est ramenée à une simple aventure galante. Le fait, enfin, que là où il fallait Catherine on ne trouve qu'Agnes confirme à quel point le réalisateur était inconscient et de la beauté du sujet et de sa propre médiocrité.
P. B.

3 films anglais

Cul-de-Sac (Cul-de-Sac). Film de Roman Polanski. — Voir dans notre nº 175, p. 50, entretien avec Polanski, dans notre nº 183, p. 29, compte rendu de Venise (Fieschi) et critique dans un prochain numéro.

Othello (Othello). Film en scope et couleur de Stuart Burge, avec Laurence Olivier, Maggie Smith, Joyce Redman. — Cette simple mise en boîte de la pièce ne prétend nullement à être création cinématographique : elle se borne à enregistrer le jeu des comédiens Toute référence à Welles, ou même à Youtkevitch, est donc superflue. Olivier est ce qu'il est, littéralement et dans tous les sens. Théâtre et cinéma s'annulent, une fois de plus
A. J.

Our Man in Marrakech (Opération Marrakech). Film en couleur de Don Sharp, avec Tony Randall, Senta Berger, Herbert Lom, Terry-Thomas, Grégoire Aslan. — Lorsque la comédie britannique (chose sinistre !) rencontre la sous-espionnite à la Bond, qu'arrive-t-il ? Des gags éculés, une ambiance raciste, bref une bouffée d'air anglais aussi nauséabonde que celle de « Morgan ». — R. C.

2 films allemands

Je le veux vivant. Film de Edwin Zbonek, avec George Götz, Gunther Ungeheuer, Katinka Hoffman. — Un homme prisonnier dans un camp de concentration et son frère directeur du camp, soit le faux bon sujet Le misérabilisme propre à la photographie des films Ouest-allemands laisse ici la place à un académisme très « pays de l'Est ». Zbonek loin des brumes londoniennes n'a pas pour autant trouvé sa voie dans les dédales de l'Allemagne en guerre. — P. B.

Die Lady (Un certain désir). Film de Hans Albin, avec Claudine Auger, Paul Hubschmidt, Bernard Verley, Ingrid Thulin. — A ceux qui croiraient la descendance d'Eugene Süe finie, recommandons chaudement cet Hans Albin. Tout ce qui semble inacceptable dans un script (mari pédé, femme putain, secrétaire « mignon », frère incestueux, etc.) est ici soigneusement répertorié. Les amateurs de fantastique découvriront l'un des rares exemples de Dr. Jekyll féminin, ceux de burlesque seront comblés et seuls seront lésés les amateurs de cinéma. — R. C.

2 films canadiens

Le Chat dans le Sac. Film de Gilles Groulx. — Voir compte rendu de Montréal 64 (Straram) dans notre nº 163, p. 72 ; « Contingent 65 1 A » (Moullet), dans notre nº 166/7, p. 58 ; entretien avec Gilles Groulx dans notre nº 168, p. 56 , compte rendu de Cannes 65 (Fieschi), dans notre nº 168, p. 72 ; dossier canadien dans notre nº 176 et critique dans un prochain numéro.

Ils sont nus. Film en scope de Claude Pierson, avec Alain Saury, Jacques Normand, Catherine Ribeiro, Rita Maiden. — Un beau sujet humanitaire décrivant les mœurs d'une famille de pêcheurs dans le besoin composée d'un père alcoolique, d'une mère nymphomane, d'un fils débile et d'une belle-fille exhibitionniste. Une distribution godardienne : Rita Maiden (d' « Une femme mariée ») et Catherine Ribeiro (des « Carabiniers ») dont Godard n'avait pas exploité tous les charmes et talents. Tout cela est malheureusement gâché par excès de lenteur, manque d'humour et finalement par prétention. Reste le mystère de cette œuvre babélienne du non moins mystérieux Claude Pierson qu'il faut ranger quelque part entre Pecas et Bénazéraf. — A J.

1 film espagnol

Un vaso de whisky (Désirs de femmes ou Un Verre de Whisky). Film de Julio Coll, avec Rossana Podesta, Arturo Fernandez, Georges Rigaux (1958). — Programmé sous le titre « Désirs de femmes », ce film espagnol n'est, semble-t-il, jamais sorti officiellement. Quiconque l'a vu comprend aussitôt la raison de cette clandestinité. Dans le style des tristes mélodrames sud-américains, Rossana Podesta, déjà sur le déclin, s'y amourache d'un maquereau. Le dénouement est prévisible, la platitude de l'interprétation manifeste, la mise en scène hilarante et la programmation aberrante. — R. C.

1 film grec

Aliki sto Nafticon (La Fille de l'amiral). Film en couleur de Alecos Sakeliaros, avec Aliki Vougiouglari, Dimitris Papamichael, Lambros Constandaras. — « Comédie musicale » typiquement grecque, c'est-à-dire folklorique, comme il y en a des turques, des libanaises, des égyptiennes ou des indiennes, genre qui représente plus de la moitié de la production cinématographique de ces pays. Ce n'est pas déplaisant si vous aimez les musiquettes orientales et les chansons monotones. Pour les amateurs, donc, signalons que la musique est de Manos Hadjidakis. Pour les autres, avouons que nous n'y sommes pas morts, même le dimanche.
J.-P. B.

1 film japonais

Chasseur d'espions. Film en couleur de Jun Sukuda, avec Mie Hamad, Akira Takadara. — C'est un film d'accès difficile, habitués que nous sommes aux espionnages américains ou italo-bulgares où le Jaune est le « méchant ». Ici, le signe (la couleur) est inversé, par la force des choses et la géographie qui fait (ou font) qu'au Japon les Japonais sont jaunes. On doit donc, d'abord, chercher parmi ces « méchants », les « bons » Ceux qui restent sont donc les « méchants-jaunes », ce qui n'est plus ici un pléonasme. Cette dialectique amènera peut-être certains à considérer d'un autre œil (meilleur ?) le Péril. Enfin, ceux qui n'ont vu que de bons films japonais (Mizoguchi, Ozu, Hani), découvriront qu'il y en a malheureusement aussi « des méchants ». — J.-P. B.

1 film soviétique

Voina i Mir (Natacha, 2e partie de Guerre et Paix). Film en 70 mm et couleur de Serguei Bondartchouk, avec L. Savelteva, I. Skobtseva, S. Bondartchouk, V. Tikhonov. — Qu'on le divise en trois, en six n'y change rien ; à petites doses comme à fortes, cette illustration d'un illustre roman n'apporte rien au cinéma. La première partie vaut la seconde, qui n'a rien à envier à la troisième : Waterloo, morne plaine Une fois encore le vieil axiome dit vrai : c'est aux Américains qu'il

faut laisser le soin de filmer la Russie et ses éternels sujets, aux Russes (sauf Bondartchouk) celui de filmer « Autant en emporte le Vent ». Profitons tout de même de l'occasion pour reparler de l'admirable « Bourrasque » (de Bassov) : il appartient à nos lecteurs de réclamer une nouvelle programmation de ce chef-d'œuvre absolu, qui ne prouve certes pas la supériorité de Pouchkine sur Tolstoï, mais que le cinéma russe a ses Vidor, ses Demy et ses Resnais (sans parler de Visconti) en un seul homme, comme il a, hélas, ses multiples Clément. — J.-L. C.

---

1 film tchécoslovaque

Kazdy den Odvahu (Du courage pour chaque jour). Film de Evald Schorm. Voir dans notre nº 177, p. 12 (petit journal), « Film-stop praguois » (Marcorelles), compte rendu de Cannes (Bontemps) dans notre nº 179, p. 48, et critique dans notre prochain numéro.

Ces notes ont été rédigées par Jean-Pierre Biesse, Jacques Bontemps, Patrick Brion, Jean-Louis Comolli, Ralph Crandall, Michel Delahaye, Albert Juross, Michel Mardore et Jean Narboni.

N. B. Un de nos lecteurs s'étant étonné de voir dans une de nos récentes « listes des films sortis » le dernier film d'Edgar George Ulmer rangé parmi les productions allemandes et non les italiennes, profitons de l'occasion pour tenter de régler le problème que pose l'attribution aux co-productions de telle ou telle nationalité. Tout d'abord, le film d'Ulmer, co-production germano-italienne (et non italo-allemande) est avant tout un film allemand (il est d'ailleurs répertorié comme tel dans les deux Index de la production allemande), et non un film italien, certains ayant pu se laisser abuser par le titre « Sette contro la Morte », souvent indiqué.
D'autre part, l'abondance des co-productions, officielles ou officieuses, rend malaisé un strict classement de nationalité. Dans l'ensemble, c'est une appréciation à la fois artistique et de production qui nous fait placer un film dans telle catégorie plutôt que dans telle autre. Mais le seul argument déterminant serait l'examen du budget de production avec, selon les pays, la part respective des capitaux. Déjà difficile en ce qui concerne les films français, cette recherche est hors de question pour les innombrables westerns germano-yougoslaves, italo-espagnols, de même que pour les films d'espionnage aussi apatrides que leurs héros.
« La Bible », par exemple, a été tourné avec des capitaux italiens, mais l'ensemble de la distribution (et par-là même du remboursement des capitaux engagés) incombe à la 20th Century-Fox, et donc aux banques américaines. L'organisation bancaire étant elle-même à l'échelon international (et jamais autonome et nationale), le réalisateur du film et la majorité des vedettes étant américains, nous avons rangé le film dans la rubrique « Etats-Unis » mais nous aurions pu aussi bien le faire figurer au milieu des films italiens. De même, « L'Espion » est avant tout un film français, mais en même temps une co-production allemande, tourné avec la bénédiction financière de la firme américaine « Seven Arts » (sous le titre « The Defector »). Pour une raison identique, l'Allemagne n'est pas étrangère au tournage de « La Voleuse », ni l'U.R.S.S. à celui de « La Nuit des Adieux », etc.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros (sauf spéciaux) **: 5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) **: 10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (4, rue Chambiges, Paris-8e, ELY. 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e, ODE. 73-02). **Port :** Pour l'étranger, 0,25 F en sus par numéro. **Numéros épuisés :** 1 à 5, 8 à 11, 17 à 39, 41, 43 à 71, 74, 75, 78 à 80, 87 à 93, 95, 97, 99, 103, 104, 123, 150/151. **Tables des matières** : Nos 1 à 50, **épuisée** ; Nos 51 à 100, **3 F** ; Nos 101 à 159, **12 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 8, rue Marbeuf, Paris-8e, téléphone 359-01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire nº 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot.

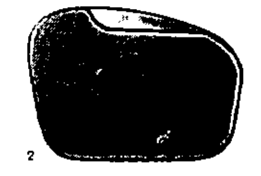
BRIQUET
ULTRA PLAT

Pub. et photos.

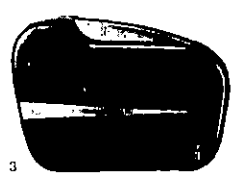




1 Plaqué or gainé crocodile 175 F
2 Plaqué or et argent 88 F
3 - De laque et d'or 165 F
4 - Chromé guilloché 45 F



2



3



4

NOUVEAU PRINCIPE D'ÉLÉGANCE
NOUVEAU BRIQUET À GAZ DE *SILVER MATCH*

* réservoir et mécanisme interchangeables assurent le service d'un briquet toujours neuf



cahiers du cinéma prix du numéro 10 francs